Theodor Storms Theorie der reinen Lyrik, ihre Forderungen, ihr Sinn und ihre geschichtliche Bedeutung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

vorgelegt von

Walter Beissenhirtz
aus Lage in Lippe

Marburg
Buchdruckerei Köhler, Marburg, Pilgrimstein 23
1932

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

Angenommen am: 25. Febr. 1931.

Dekan: Professor Dr. Alverdes
Referent: Geh. Reg. Rat Professor Dr. E. Elster

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Juli 1931.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhaltsübersicht.

Einleitung:	„Storm und die Lyrik", ein Aufsatz Julius Babs. — Begrenzung des Themas	S. 1–4
I. Kapitel:	Kurzer Ueberblick über die Entwicklung der reinen Lyrik innerhalb der deutschen Lyrik seit Herder	S. 5–22
II. Kapitel:	Die Forderungen Storms. — Berührungspunkte in der Auffassung Storms mit der Auffassung Schillers	S. 23–44
	(Vorbemerkung	S. 23–25
	Die Theorie des Inhalts	S. 25–34
	Die Theorie der äußeren Form	S. 34–40
	Schiller und Storm)	S. 40–44
III. Kapitel:	Die Theorie im Sinne Storms	S. 45–63
IV. Kapitel:	Kurzer Ueberblick über den Weg der reinen Lyrik seit Storms Tode	S. 64–81
Zusammenfassung		S. 82–85

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555603_0014

Einleitung.

In seinem Aufsatz „Storm und die Lyrik"[1]) stellt Julius Bab einige wichtige Forderungen der Stormschen Theorie zusammen. Die Unmittelbarkeit der Wirkung, die Uebertragung eines Seelenzustandes, die Bedeutung des Allgemein-Menschlichen werden hervorgehoben. Weiter spricht Bab, nachdem er über dieses „Wohin des lyrischen Kunstwerkes" gehandelt, vom „Woher", also vom Gefühl des Dichters, weiter vom Erlebnis und von dem Wege, den die Empfindung des Dichters bei der Ausführung zu nehmen habe, sowie über die „Eigenart der lyrischen Gattung", die gerade in diesem Wege sich zeige. Als „dritte Gruppe der Stormschen Aeußerungen" bezeichnet Bab die Theorie des lyrischen Kunstmittels und spricht hier von Storms Angriffen auf die Poesie der Hermione von Preusdien, von der „Lokalfarbe" ‹Ausdruck Hebbels› in der Lyrik, von den „Gesetzen" der Sprachbehandlung und des musikalischen Wohlklanges. In diesem Zusammenhang werden die Gedichte „Tiefe Schatten", „Die Nachtigall", „Schließe mir die Augen beide", „Erster Januar 1851" und „Juli" besprochen. Der Aufsatz schließt mit dem Hinweis darauf, daß es gegolten habe, „das Gesetzliche, Allgemeine, das sich bei Storm wie bei jedem echten Lyriker offenbart . . ., herauszuheben als die Wurzel der theoretischen Darlegung, die Storm vom Wesen der Lyrik gegeben hat". Doch auch das Einmalige, Individuelle der Stormschen Kunst versäumt Bab nicht zu betonen und zitiert als ein Zeugnis für die Liebe, die die jüngere Generation diesem höchst eigenartigen Dichter entgegengebracht, Worte aus Liliencrons Nachruf „An Theodor Storm".

Es ist Bab, wie ich glaube, als erstem gelungen, ‹von wenigen zeitgenössischen Urteilen abgesehen›, aus klarer Erkenntnis ein Urteil über den Lyriker Storm zu fällen, das seitdem vielfache Bestätigung gefunden hat. Dieses Urteil formuliert m. E. Mayne am besten, wenn er sagt: „Der Stammbaum unserer größten Lyriker führt sicher von Goethe über Mörike zu Storm.' [2]) Es ist ein Teil meiner Aufgabe, den Weg zu dieser Erkenntnis zu zeigen.

---

[1]) Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, 50. Jahrgang, Braunschweig 1906, S. 833–843.

[2]) Einleitung zu Mörikes Gedichten.

Bab hat durchaus recht, wenn er das Gesetzliche, Allgemeine mit dem Einmaligen, Individuellen der Stormschen Kunst gleichsam in einem Atemzuge nennt denn beides ist hier aufs innigste vereint. Storms lyrische Kunst beruht nur auf dem Individuellen, und diese Kunst strebt einzig nach dem Gesetzlichen. Dabei steht die Art und Weise, wie Storm zu dem wurde, was er für uns wurde, ebenso einzig da, wie die Energie, mit der er es blieb. Einen deutlichen Abdruck seines höchst eigenartigen Lebens in der Kunst können uns Storms Theorien geben. Diese Theorien sind in ihren Forderungen keineswegs neu, doch sie bringen eine Entwicklung zum Abschluß. Neu dagegen sind alle diese Aeußerungen durch den Charakter, der dahinter steht, einzigartig durch die unbeirrbare Ueberzeugung, auf die sie sich stützen. Darum bezweifle ich, dass die von Bab angeführten Aeußerungen Storms ausreichen können, „ein System der Lyrik im Stormschen Sinne zu entwerfen".

Bab hat das Verdienst, die Niendorf-Kritik, vielleicht die wichtigste Quelle dieser Theorie, als eine Abhandlung Storms erkannt zu haben.[1]) Diese Kritik enthält fast alle einzelnen Gedanken Storms, sodass sich aus ihr allein vielleicht schon ein System der Lyrik ableiten lassen würde. Aber freilich würde der „Stormsche Sinn" nur recht unbestimmt sich hieraus ergeben.

In der Tat scheint es, als ob Bab hier und da bei der Besprechung Stormscher Gedichte den Sinn der Stormschen Theorie übersehen hätte. So heißt es in der Besprechung des Gedichts „Die Nachtigall" ⟨S. 838⟩: „Das Gebot individueller Farbengebung ist kaum irgendwo in der lyrischen Poesie mit raffinierterer Kunst erfüllt worden als in diesem kleinen Gedicht". Wenn ich auch bei dem hervorragenden Verständnis, das Bab der Stormschen Lyrik entgegenbringt, überzeugt sein muss, dass Bab sich nicht in der Anschauung, sondern nur im Ausdruck irrt: Eine „raffinierte Kunst" ist gerade das, was Storm in seiner Theorie mit grösstem Nachdruck bekämpft. Ebenso scheint mir Bab sich nicht genügend an den Stormschen Sinn der Theorie zu halten, wenn er ⟨S. 839⟩ von den „Gesetzen der Sprachbehandlung" und den „Gesetzen des musikalischen Wohlklanges" spricht. Spätere Darlegungen sollen es zeigen, dass es dem ganzen Sinn der Theorie durchaus widerspricht, der äußeren Form Gesetze zu geben. Storm selbst gab uns keinen Anhaltspunkt dafür, wie wir ein in seinem Sinne gelungenes Kunstwerk auch in seinem Sinne zu besprechen haben. Ueber ein Gedicht, das seinen vollen Beifall fand, wusste er nichts zu sagen, als dass es „unergründlich schön" oder eine „Perle" sei. Seine Theorie gibt

[1]) S. Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, 50. Jahrgang, Braunschweig 1906. S. 833. Storm pflegte seine Kritiken in dem von Friedr. Eggers, Berlin he au gegebenen „Literaturblatt" des „Deutschen Kunstblattes" anonym zu veröffentlichen.

uns nur einen Maßstab, nach dem wir von einem Kunstwerke bestimmtester Art sagen können, dass es misslungen sei. Der Sinn der Stormschen Theorie wird nur dann nicht übersehen, wenn die enge Begrenzung ihrer Anwendbarkeit immer beachtet wird.

Storm hat es sicherlich gewusst oder doch empfunden, dass der Wert eines rein lyrischen Kunstwerkes wohl von der Erfüllung verschiedener Forderungen abhängig, doch durch eine solche Erfüllung noch längst nicht bewiesen ist. Was würde es auch, um ein Beispiel zu gebrauchen, besagen, wenn ich bei einer Besprechung von Goethes „Ueber allen Gipfeln" feststellen würde, dass der reine Gefühlsinhalt dieses Gedichtes real, notwendig, allgemein-menschlich und abgetönt im Sinne Storms sei? Was würde über die Wirkung dieses Gedichtes gesagt sein, wenn festgestellt würde, dass die äussere Form sich aufs engste mit dem Inhalt verbindet, dass der Ausdruck schlagkräftig, der Gebrauch der Stilmittel zurückhaltend im Sinne Storms sei?

Eine Darstellung der Theorie im Sinne Storms erfordert aber neben der Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte die Beachtung weiterer Momente, die Bab freilich nicht in den engen Rahmen seines Aufsatzes zu ziehen vermochte. In der Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern" heisst es ⟨W VIII S. 107⟩[1]: „Claudius, Bürger und Goethe waren es insbesondere, welche zuerst für den Ausdruck des Naturlautes auch die nationale Kunstform fanden. Von ihren Liedern aus datiert sich die neue deutsche Lyrik, welche bis auf die Gegenwart in steter Fortentwicklung geblieben ist." Angesichts des bekannten grossen Selbstbewusstseins Storms unterliegt es keinem Zweifel, dass Storm sein eigenes lyrisches Schaffen als vorläufiges Endglied in dieser Fortentwicklung betrachtete. Allerdings hat Storm sich soviel wie garnicht auf die Theorien berufen, die die grosse Vergangenheit der deutschen Lyrik begleiteten. Denn Storm gelangte nicht durch grübelnde Vergleiche, sondern, ich darf sagen: ausschliesslich durch die Anschauung zu seiner Theorie. Die Beispiele der Vergangenheit und Mörikes waren es, die ihn zum Theoretiker werden liessen. Aber freilich ist er davon durchdrungen gewesen, dass seine Theorie einen alten, unvergänglichen Wert von überragender Bedeutung in seinem tiefsten Kerne traf. Eine Darstellung der Stormschen Theorie muss daher auch dem Stormschen Sinn dadurch gerecht zu werden suchen, dass sie ihre historische Bedeutung berücksichtigt.

Schliesslich aber scheinen mir noch drei weitere Punkte einer besonderen Beachtung wert: die Gründe für eine dauernde energische Konzentration der Betrachtung auf das Gebiet der reinen Lyrik, die Bedeutung der Theorie der reinen Lyrik für die Lyrik

[1]) D. h. Theodor Storms sämtliche Werke, hrsg. v. Albert Köster. Leipzig 1920. VIII. Band.

im weiteren Sinne und das lyrische Schaffen Storms, von dem wir wissen, dass es der strengsten Kontrolle durch diese Theorie unterlag. — Meine Aufgabe besteht in folgendem:

Es gilt zunächst die von Storm angedeutete Entwicklung der reinen Lyrik innerhalb der deutschen Lyrik in wenigen, aber entscheidenden Beispielen zu zeigen, da, wie gesagt, Storm zu seiner Theorie lediglich durch das Beispiel gelangte. Hier und auch ferner liegt eine besondere Schwierigkeit darin, dass die Besprechung der als Beispiele gewählten Kunstwerke im Sinne Storms geschehen muss, ohne dass Storm ‹wie gesagt› Richtlinien für die Besprechung gelungener rein lyrischer Kunstwerke gegeben hätte. In diesem Falle muss die Entscheidung sich nach Möglichkeit von der Bewertung der äusseren Darstellungsmittel freizumachen suchen ‹Begründung s. o.› und namentlich die Mittel des inneren Stils beachten. Besonders wichtig wird hierbei die Beobachtung der Reflexionen und Zustandsschilderungen sein. Hier muss ich vorgreifend sagen, dass Storm z. B. die Reflexionen nur um ihrer reflexiven Wirkung willen bekämpft, sie dagegen in eigenen und fremden Werken stillschweigend duldet, wenn ihre reflexive Wirkung auf diese oder jene Weise unterbunden ist.

Sodann gilt es, die Theorie der reinen Lyrik in ihren einzelnen Forderungen darzustellen und die Beziehung der einzelnen Teile untereinander hervorzuheben. Diese Zusammenstellung gibt Gelegenheit, das Vorliegen ähnlicher Forderungen in einer älteren bedeutenden Theorie festzustellen.

Weiter kommt es darauf an, im Anschluss an diese Zusammenstellung den Sinn der Theorie nach den oben angedeuteten Gesichtspunkten hervorzuheben. Besonderer Wert ist dabei auf die Betrachtung einiger hervorragender Kunstwerke Storms zu legen.

Schliesslich darf auch der Weg der reinen Lyrik seit Storms Tode nicht unberücksichtigt bleiben. Es gilt daher, einen kurzen Ueberblick über die neueste Lyrik zu geben und zu versuchen, aus einer Zusammenfassung einen Ausblick zu gewinnen.

Erstes Kapitel.
Wege der reinen Lyrik seit Herder.

In der Vorrede zu seiner Anthologie „Deutsche Liebeslieder" gibt Storm einen kurzen Ueberblick über das Schaffen deutscher Lyriker seit Claudius. Hier liegt der einzige Fall vor, wo Storm auf den historischen Verlauf zurückgreift. Es geschieht mit der deutlichen Absicht, seiner Meinung über das Wesen des Lyrischen Geltung zu verschaffen. Im übrigen deckt sich der Zweck dieser Sammlung völlig mit dem seiner anderen Anthologie „Hausbuch aus deutschen Dichtern". Da dieses Buch „einen rein kritischen Standpunkt einnimmt, so waren von vornherein alle Gedichte ausgeschlossen, welche die Bedeutung . . . nicht in, sondern neben sich haben, somit alle, welche nur in Bezug auf die Entwicklung unserer Literatur . . . eine solche in Anspruch nehmen können". [1])

Von Claudius, Bürger und Goethe sagt Storm in der Vorrede zu den „Liebesliedern": „Von ihren Liedern aus datiert sich die neue deutsche Lyrik, welche bis auf die Gegenwart in steter Fortentwicklung geblieben ist". ⟨W VIII S. 107⟩. Das Gebiet, aus dem Storm die Lieder zu seiner Anthologie wählen will, wird dort näher, fast schon eindeutig bestimmt, wo er vom „Beispiel des Volksliedes und der Goetheschen Liederdichtung" ⟨W VIII S. 110⟩ spricht. Die von diesen Beispielen ausgehende Wirkung sieht Storm bei Uhland beginnen. Die Kunst dieser Lieder beruht, wie er sagt, darauf, „den Naturlaut[2]) in künstlerischer Form zum Ausdruck zu bringen".

Hier wird ein Punkt berührt, der für die Entwicklung der deutschen Poesie eine ausserordentlich hohe Bedeutung erlangt hat: der Beginn und die Entwicklung des Liedes, der reinen Lyrik als einer selbständigen Kunstform innerhalb der deutschen Lyrik. Dabei hat Storm durchaus recht, wenn er neben dem Schaffen Goethes das Schaffen von Claudius und Bürger als Anfänge der „neuen deutschen Lyrik" betrachtet. Doch wer will entscheiden, ob dieser

[1]) Vorrede Hausbuch W VIII S. 113.
[2]) Diesen Ausdruck Heines gebraucht Storm gern.

volle, natürliche Ton, der hier und da aus den Werken von Claudius und Bürger herausklingt, durch die Poesie eines ganzen Jahrhunderts sich hätte durchringen können, ohne die Gedanken und den Eifer Herders und ohne die siegreiche lyrische Kraft in den Werken Goethes? Claudius und Bürger, aber auch schon Günther, den Storm in der Vorrede zu den „Liebesliedern" den „Vorläufer der neuen Lyrik" nennt, danken ihre Bedeutung schon dieser Kraft. Die neuere deutsche Lyrik aber dankt ihre Grösse in erster Linie den Theorien Herders und dem Beispiel Goethes.

Es würde zu weit führen, wenn ich hier von den vielen Vorläufern handeln wollte, die Herder in seinen Bestrebungen gehabt hat. Für den Umschwung zum Echten in der ganzen deutschen Poesie war Herders Genie und rastlose Tätigkeit nötig, wenn das sonderbare Kunstschaffen Macphersons, der Sammeleifer Ramseys und Percys auf fruchtbaren deutschen Boden fallen sollte. Dasselbe gilt in gewissem Grade von den Einflüssen Rousseaus, Youngs und Hamanns.

Um die Entwicklung der reinen Lyrik hat sich Herder das ersteVerdienst erworben. Seinen Schriften und Liedersammlungen verdankt die deutsche Lyrik in erster Linie den Aufstieg zu einer nationalen Höhe, die wohl selbst das Genie Herders nicht hat voraussehen können. Zwar war es ihm selbst nicht gegeben, „ins volle Menschenleben" der eigenen Brust zu greifen. Dagegen besass er die Kunst der Umdichtung im höchsten Masse. So kam es, dass die Beispiele, die mit Herders „Volksliedern" der deutschen Poesie gegeben wurden, zum grössten Teil der Dichtung fremder Völker entstammten. Diese Tatsache entsprach völlig dem universalen Zug in Herders Auffassung von der Dichtung. Dabei unterliess es Herder nicht, seine Zeitgenossen anzuspornen, durch das Sammeln deutscher Volkslieder mit dem Ausland in Wettbewerb zu treten, obgleich seine Meinung gerade von der deutschen Volksdichtung nicht hoch war.

Diese scheinbaren Widersprüche lösen sich erst auf, wenn man die Absicht seiner theoretischen Abhandlungen in Betracht zieht. Herder wählte auch gerade deshalb seine Beispiele aus dem Bestand der verschiedensten Völker und Zeiten, weil er dadurch seine Ansicht von der Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechtes zu belegen hoffte. Als „Materialiensammlungen" bezeichnet Herder selbst seine Volkslieder. Das Material, das er so zusammentrug, sollte Beispiele echter, unverbildeter, „wilder" Poesie bringen, wie er sie bei den Alten, aber auch bei wilden, primitiven Stämmen zu finden glaubte.

In der Vorrede zum zweiten Teil der „Volkslieder" geht Herder näher auf den Begriff des Liedes ein und sagt u. a. ‹W I,

2 S. 28): [1]) „Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben, habe es Bild und Bilder, und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, soviel es wolle, es ist kein Lied mehr". Und in derselben Vorrede heisst es (WI, 2 S. 29): „Lied muss gehört werden, nicht gesehen, gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Silben allein zählt und misst und wäget, sondern auf Fortgang horcht und in ihm fortschwimmt. Der kleinste Fels, der sie daran hindert, und wenn's auch ein Demantfels wäre, ist ihr widrig. . . ." Diese Aeußerungen zeigen, dass Herders Auffassung vom Wesen des Liedes sich mit unserer heutigen Auffassung in wichtigen Punkten deckt. Um so auffallender ist es, dass der Begriff des „Volksliedes" bei Herder in seiner Bedeutung ausserordentlich stark schwankt. Es ist aber immer zu bedenken, dass Herder mit seinen Volksliedern ja nicht eine bestimmte Gattung zum Beleg für die Richtigkeit seiner Anschauungen machen wollte. Herders Thema ist fast immer die Poesie in ihrer Gesamtheit. Aeusserungen, die auf eine Unterscheidung der Gattungen schliessen lassen, wie die oben mitgeteilten, finden sich bei Herder nur vereinzelt.

Ueber die Aufnahme in die „Volkslieder" entschied Herder rein gefühlsmässig und zeigte sich darin immer mehr als Dichter, denn als Kritiker. Wo der Dichter in ihm den Ton unverbildeter, unmittelbarer Kunst zu hören glaubte, da griff er zu. Kritiker war Herder eigentlich nur in einem Punkt: in der mit unermüdlichem Eifer verfochtenen Erkenntnis, dass die Poesie sich von der Natur, ihrem eigentlichen Ursprung und Sinn, zu weit entfernt habe, und dass es bitter nötig sei, sie zu ihren alten Quellen und damit zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurückzuführen.

Durch seine immer auf den Urgrund aller Poesie gehenden Schriften, wie durch die Universalität seiner „Volkslieder" gab Herder den zeitgenössischen Dichtern zwar überaus wertvolle, aber immerhin recht vieldeutige Hinweise. Indes hat es das gute Glück der deutschen Poesie gewollt, dass diese Hinweise einem Dichter genügen konnten, um von hier aus mit einem unfehlbar sicheren Schritt zur herrlichsten Deutung der Herderschen Ideen zu gelangen.

Goethe lernte Herder in Strassburg kennen, wo ihm die Sinnwidrigkeit der im deutschen Kulturleben wirkenden französischen Einflüsse besonders deutlich vor Augen trat. Die verschiedensten

[1]) Herders Werke, hrsg. von Dr. Heinrich Meyer. „Deutsche Nationalliteratur" 74. Band. Stuttgart o. J.

Studien beschäftigen hier den jungen Goethe, zu einer Zeit, da er sein erstes, tiefstes Liebeserlebnis erfuhr. Herder hielt ihn zum Sammeln von Volksliedern an und ließ ihn tiefe Einblicke in seine Gedankengänge und Pläne tun. Der persönliche Umgang mit Herder, dessen Lob und Tadel, besonders auch das Sammeln von Volksliedern bewirkten, dass Goethe, wie er selbst im X. Buch von „Dichtung und Wahrheit" ⟨W XV S. 383⟩[1]) sagt, mit der Poesie von einer ganz anderen Seite, in einem anderen Sinn bekannt wurde als bisher, und zwar in einem solchen, der ihm sehr zusagte. „ . . . die Volkspoesie, deren Ueberlieferungen im Elsass aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, dass die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen und gebildeten Männer" ⟨ebd. S. 384⟩. Ueber Herder selbst sagt Goethe ⟨ebd. S. 384⟩: „Wäre Herder methodischer gewesen, so hätte ich auch für eine dauerhafte Richtung meiner Bildung die köstlichste Anleitung gefunden; aber er war mehr geneigt zu prüfen und anzuregen, als zu führen und zu leiten".

Die kurze Zeit, die Goethe mit Herder in Strassburg verbrachte, hat genügt, die Lyrik Goethes, damit Goethes Dichtertum und die zweite Blütezeit der deutschen Literatur aufs tiefste zu beeinflussen. Neben Schillers echt deutscher Begeisterung für das Ideal, neben Schillers herrlicher Gedankenfülle ist es das reine lyrische Gewicht in Goethes Werken, das diese neue Blütezeit vor allem kennzeichnet. — Goethe selbst ist sich bis zu seinem Ende, und wohin ihn auch spätere Bestrebungen führten, immer der Bedeutung bewusst gewesen, die Herder für seine Entwicklung gehabt hat.

Noch unter dem unmittelbaren Einfluss Herders enstand das „Heideröslein". Die äußerste Schlichtheit der Gedankenverbindung, der Satzverknüpfung, des gesamten Ausdrucks deutet darauf hin, bis zu welchem Grade Goethe vom „Ton" des Volksliedes sich beeinflussen liess. Nur freilich „lernte" er hier schon als ein vollendeter Meister. Denn was dieses Gedicht gleichsam als ein künstlerisches non plus ultra des Volksliedes erscheinen lässt, das ist die Sicherheit, mit der es vor uns steht. —

Ein Volkslied ist veränderlich. Seine einzelnen Verse und Strophen werden vom singenden Volke dem jeweiligen Geschmack angepasst. Bald wird durch Ergänzung, bald durch Auslassung der ursprüngliche Sinn abgeändert oder auch gänzlich umgeworfen. Nicht an Echtheit der Empfindung, nicht an wahrer „Simplizität" des Ausdrucks fehlt es dem echten Volkslied. Diese Eigenschaften sind ja gerade seine Stärke. Aber der Ausdruck ist immer, oder doch in

[1]) Goethes Werke, Festausgabe, 15. Band, beatb. von Ewald A. Boucke Leipzig 1926.

den allermeisten Fällen von der Art, dass er zu Abänderungen Gelegenheit gibt, ja, oft dazu herausfordert. Das echte Volkslied macht den einzelnen Menschen durch seine unwiderstehliche Wirkung zum Dichter und erleichtert ein Umschaffen durch die nicht rein künstlerische, sondern lediglich „volkstümliche" Wahl des Ausdrucks oder des Inhalts. Goethes „Volkslied" „Heideröslein" dagegen zwingt wohl zum tiefsten Miterleben, aber dieses Miterleben wird gleichzeitig durch die meisterhafte Komposition, durch die neben der Simplizität bestehende, volle Ausschöpfung in der Wortwahl, die unübertreffliche Anwendung des Refrains und der Allegorie zum Schweigen gezwungen. Wir fühlen, dass hier jede Abänderung im erwähnten Sinne nur zu einer Verwässerung oder Verschandelung führen könnte. Nicht allein die Unmittelbarkeit, auch die Reinheit, die Unantastbarkeit und Tiefe der Wirkung lässt uns in diesem Gedicht mehr noch als ein echtes Volkslied, lässt uns ein in seiner Art unübertreffliches Werk höchster Kunst sehen.

Zu derselben Zeit entstand Goethes „Mailied", dieser hinreissend lebendige, so tief in der umgebenden blühenden Natur wurzelnde Ausdruck unbändiger Lebensfreude durch die Liebe. Die Schlichtheit dieses Ausdrucks verdankt ihr Entstehen aber nicht mehr unmittelbar dem Beispiel des Volksliedes. Vielmehr ist sie das Zeichen einer Meisterschaft, die nur nach freiem Belieben schaltet, und doch den für gut erkannten Sinn und Wert nur um so reiner und schöner erreicht.

Die Anwendung der Stilmittel zeigt deutlich das Abweichen vom Volkston, denn sie treten aus der dem Volkston oft eigentümlichen passiven Haltung des Stiles heraus, um sich am Inhalt zu beteiligen. Jeder dieser zahlreichen Ausrufe greift schon nach dem ganzen Sinn: „O Mädchen, Mädchen, wie lieb ich dich!" und wird dadurch schon zum Träger dieser „himmelhochjauchzenden" Liebe, die in ungestümem Fluge in die blühende Weite stürzen will. Den gleichen Trieb zeigen die herrlichen Metaphern, die, jedem herkömmlichen, für den Verstand berechneten Gebrauch so unendlich ferne liegend, nichts als Seligkeit und Liebe in Natur sind. Beide Stilmittel aber, der Ausruf wie die Methapher, sind so zart und dennoch so weit ausgreifend, wie wir es in einem Volkslied nicht finden werden.

Der balladeske Inhalt, der ursprünglich dem Volkslied eigen ist, fehlt völlig. Auch ein gedanklicher Inhalt tritt nicht hervor. In diesem Gedicht wird nichts mitgeteilt, aber alles eingefangen, um sich selber mitteilen zu können. Und dennoch, trotz dieses, oder soll ich sagen: wegen dieses völlig unkonventionellen, rein natürlichen Gebrauchs poetischer Mittel, — zu welch einzigartiger Geschlossenheit vereinigen sich diese für ein rein lyrisches Gedicht immerhin recht zahlreichen Strophen. Da aber jede einzelne Strophe, ja jeder

Vers jene Seligkeit unmittelbar ausströmt, so geht gleichsam ein unwiderstehlicher Zug atemloser Eile durch dieses Gedicht. Gerade die sich ins Unendliche der Natur stürzende Bewegung, die in diesem Jubel liegt, scheint mir dem „Mailied" jene Geschlossenheit zu verleihen, die völlig der Natur, dem Erlebnis entspringt und entspricht.

Jede Einzelheit wirkt hier zum Ganzen. Das Ganze aber scheint nichts als eine „im Stadium des Gefühls verharrende Seelenregung", die sich nicht „bis zu einer Willensregung oder gar bis zum Tun fortsetzt".[1]) Hier zeigt sich in völlig ungekünsteltem, zum tiefsten Innern dringendem Ausdruck, in einem reinen, mit meisterhaftem Griff eingefangenen Gefühlsinhalt die Quelle einer ungeheuren lyrischen Kraft.

Bei der Besprechung von Goethes Gedicht „An den Mond" sagt Schuré,[2]) dass in diesen Strophen ohne Frage die Empfindungsweise erhabener, der Sinn tiefer, die Sprache edler sei, als in den bescheidenen, sich wiederholenden Versen des Volkes. „Aber", fährt er fort, „man sei sich darüber klar, dass es sich hier um dieselbe Kunst ‹coupe›, dieselbe Entwicklung und um dasselbe Genie handelt". Das gleiche gilt vom „Mailied" und von vielen anderen Gedichten Goethes, die nicht mehr, wie das „Heideröslein" den „Volkston" haben. „Sein Lied ist das verklärte Volkslied", sagt Schuré.[3]) Dieser Ausdruck scheint mir sehr treffend, weil er zugleich den Ursprung, den Weg und das Ziel bezeichnet. —

Als weiteres Beispiel dieser reinen Lyrik bei Goethe mag sein Gedicht „Ueber allen Gipfeln" gelten. Während im „Mailied" die in seinem Jubel liegende himmelstürmende Bewegung als ein wirksames, rein lyrisches Prinzip angesehen werden kann, wirkt hier die Ruhe zum einheitlichen, überwältigenden Eindruck. Ich brauche nicht zu wiederholen, was Ermatinger ‹„Die deutsche Lyrik" I. S. 198 – 199› über die Mittel sagt, durch die das Gefühl der Ruhe dem Leser „suggeriert" wird. Als auf ein weiteres, zu dieser Einheit wirkendes, äusserlich sichtbares Kunstmittel sei nur noch auf die meisterhafte Reimstellung hingewiesen.

Die Vorstellung der in tiefste Ruhe versinkenden Natur ist mit dem 6. Vers erst abgeschlossen. Der durch die Reimwörter gegebene Klangrhythmus aber ändert sich schon nach dem 4. Vers. Die Verse 1 – 4 enthalten durch die Kreuzstellung der Reime ‹a, b, a, b› doch noch ein geringes Mass von Bewegung, wenn es auch freilich

---

[1]) Hier und auch später g. O. berufe ich mich auf Ernst Elster, „Ueber die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen". Marburg 1903.

[2]) In seinem ausgezeichneten Werk „Histoire du Lied, ou la chanson populaire en Allemagne." 2. Ed. Paris 1876 S. 391.

[3]) Ebd. in der dem Kapitel „Goethe" vorangestellten Zusammenfassung S. 355.

„kaum ein Hauch" ist. Der 5. Vers, der also gleichsam das Resultat der ersten vier Verse — ich meine hier nur die sinnliche Wirkung, die ganz geringe Bewegung, soweit sie lediglich auf der Reimstellung beruht — mit Worten ausspricht, gelangt zum Reimschluss erst im letzten Vers. Dadurch nun, dass das Reimwort des 5. Verses — wenn es erlaubt ist — länger als die Anfangsverse auf den Reimschluss warten muss, eben dadurch scheint mir der 5. Vers mit einer wahren Sehnsucht über das wundervolle Echo der schnellen Reimfolge im 6. und 7. Vers nach dem Sinn des Ganzen im 8. Vers, nach dem „Ruhest du auch" zu greifen. Doch ich weiss wohl, dass die Kunst dieser Reimstellung, dieser mit dem 5. Vers beginnende Wechsel, die durch das Dazwischentreten des 6. und 7. Verses gegebene Spannung zwischen dem 5. und 8. Vers, das unwiderstehlich mit den weiten Räumen der Natur verbindende Echo des 6. und 7. Verses, — dass diese äusserlich sichtbaren Zeichen eben nur Zeichen rein lyrischer Kunst, nur Spuren des Genies, aber keine Werte sind.

Ueber den „Inhalt" dieses Gedichts ist schwer zu streiten. Im Gegensatz zu Ermatinger meine ich, dass die Empfindung des völligen Einsseins mit der Natur und dadurch die ruhige Gewissheit des einstigen Sichauflösens in der Natur, der reine, an keinen Ort und keine bestimmte Zeit, noch an die Person des Dichters geknüpfte Gefühlsinhalt ist, den dieses Gedicht ausströmt. Die äusserste Schlichtheit des einzelnen Ausdrucks allein mag hier noch entfernt an das Vorbild des Volksliedes erinnern. Der Ausdruck in seiner geschlossenen Gesamtheit, die grenzenlose Tiefe der Empfindung, die innigste Verschmelzung von Natur und Kunst, Form und Inhalt hebt auch dieses Gedicht Goethes auf eine künstlerische Stufe der Lyrik, die hoch über der Stufe des Volksliedes liegt.

Herders Einfluss, sein ständiger energischer Hinweis auf das Volkslied und auf den Urgrund aller Poesie hat schon in Goethe die herrlichsten Früchte getrieben, die diesem Einfluss ihr Werden verdanken konnten. Wenn wir heute gewohnt sind, Goethe mit einem Schlagwort den „grössten deutschen Lyriker" zu nennen, so tun wir das vor allem auch im Hinblick auf den lyrischen Gehalt in so vielen seiner nicht der Lyrik angehörenden Werke. Eben dieser lyrische Gehalt ist unlöslich mit dem Wesen der Goetheschen Dichtung verbunden, es ist die „Poesie in einem anderen Sinne" von der Goethe selbst sagt, dass er sie durch die Anregung Herders erfasst habe. — Doch es ist hier nicht der Ort, von der Bedeutung Herders für Goethes gesamte Dichtung zu handeln. Es kommt darauf an, den Zielpunkt Storms, also das „Beispiel des Volksliedes und der Goetheschen Liederdichtung" dort festzuhalten, wo es zur Bildung der reinen Lyrik innerhalb der deutschen Lyrik führt.

Der Begriff der reinen Lyrik, dem Storm in seinen Theorien

auf den Grund zu gehen sucht, findet in Goethes Gedichten zahlreiche eindeutige Belege. Doch schon die angeführten Beispiele lassen einen Unterschied in den rein lyrischen Werken Goethes erkennen, der sich auch auf dem weiteren Wege der reinen Lyrik immer wieder zeigt. Zwei Gruppen sind es, die die Entwicklung der reinen Lyrik aus dem Vorbild des Volksliedes entstehen lässt. Die durch das Beispiel von Goethes „Heideröslein" angedeutete Gruppe will ich das „neue Volkslied" nennen.

Der Einfluss des Volksliedes wirkte in Goethes „Heideröslein" noch unmittelbar dahin, dass dieses Lied durch die Anlehnung an den Volkston wie durch die objektiven Teile seines Inhalts in gewissem Sinne zu einem Volkslied wurde. Die Kunst Goethes erreichte jedoch hier einen Höhepunkt, den das echte Volkslied seiner Entstehung und seinem Charakter nach nicht zu erreichen fähig ist. Die künstlerischen Mängel, die das echte Volkslied der Willkür des dichtenden Volkes aussetzen, fehlen dem „Heideröslein".

Ich rechne das „neue Volkslied" deswegen zur reinen Lyrik, weil die rein lyrische Wirkungsart hier durchaus vorherrscht und, sozusagen, den ganzen Wert des Gedichtes bestimmt. Durch die objektiven Teile seines Inhalts oder durch das Vorliegen bestimmender gedanklicher Inhaltsteile, schliesslich auch durch eine mehr oder weniger deutliche Anlehnung an den „Volkston" — die freilich in manchen Fällen ganz fehlt — bekundet das neue Volkslied eine nähere Verwandtschaft mit dem echten Volkslied als die unten zu besprechende „absolute Lyrik".

Unter den Begriff des neuen Volksliedes fallen demnach alle liedmässigen Bearbeitungen selbst erfundener oder auch solcher Inhalte, die einer volkstümlichen Ueberlieferung entnommen wurden. Auch alle künstlerischen Umdichtungen von Volksliedern gehören hierher.

Die Entwicklung der Gruppe des neuen Volksliedes erhielt vor allem durch „Des Knaben Wunderhorn", ferner durch die Sammlungen Uhlands, Hoffmanns von Fallersleben, Erks, ganz besonders auch durch die romantische Schule neue kräftige Antriebe. Als hervorragende Vertreter des neuen Volksliedes müssen Eichendorff und Uhland gelten. Beide haben auch in der absoluten Lyrik ihre Meisterschaft bewiesen.

Auch für die zweite Gruppe der reinen Lyrik geben Goethes Gedichte ausgezeichnete Beispiele („Mailied" und „Ueber allen Gipfeln"). Die Gruppe der „absoluten Lyrik" verdankt zwar ihr Entstehen zweifellos ebenfalls dem Volksliede, doch löst sie sich ihrem Inhalt nach auf höchst eigentümliche Weise vom Volkslied los. Während der Inhalt beim Volkslied wie beim neuen Volkslied häufig nicht rein subjektiv, jedenfalls immer auch gedanklicher

Art ist, ist es für die absolute Lyrik bezeichnend, dass sie nur subjektive Inhalte erstrebt. Eine eigentliche Handlung fehlt in der absoluten Lyrik immer; ihre letzten Spuren zeigen sich vielleicht nur noch hier und da im Abfallen oder Ansteigen des Gefühlsinhalts. Die Gegenstände der äusseren Welt sind nicht mehr auch um ihrer selbst willen, sondern nur noch als Vermittler eines bewegten Innenlebens da. Die absolute Lyrik wählt gerade nur die grösste Stärke des Volksliedes, nämlich denjenigen subjektiven Teil seines Inhalts zum einzigen Inhalt, der in der lyrischen Grundform zum Ausdruck kommt. Daher auch ziehen sich hier die Gedanken von der Beteiligung am Inhalt zurück. Die Reflexionen wollen nicht mehr Gedanken erzeugen, sie wollen unmittelbar, nur durch ihre Existenz wirken. Goethes neues Volkslied „Heideröslein" ist eine Ballade; sein Inhalt ist zum guten Teil objektiv. In Goethes „Mailied" dagegen scheint jeder objektive Inhalt zu fehlen; die Gegenstände der äusseren Welt treten nur noch als Spiegelbilder des Innern hervor. Ebenso verhält es sich in „Ueber allen Gipfeln". Alles „passive oder aktive Wollen", aber auch jeder objektive oder gedankliche Inhalt fehlt der absoluten Lyrik. Ihr Inhalt ist vielmehr nur noch eine „im Stadium des Gefühls verharrende Seelenregung".[1])

Die im Volkslied und im neuen Volkslied oft mit so hinreißender Gewalt, weil so unmittelbar wirkende lyrische Grundform, ist in der absoluten Lyrik zur einzig wirkenden Kunstform geworden. Die bedeutendsten Meister der absoluten Lyrik nach Goethe sind Heine, Mörike und Storm. Sie alle haben auch im neuen Volkslied Hervorragendes erreicht.

Arnims und Brentanos Volksliedersammlung zeigt schon deutlich das Streben nach dem neuen Volkslied, das wiederum für die Entwicklung der absoluten Lyrik die grösste Bedeutung gehabt hat. Die Herausgeber fühlten sich nicht verpflichtet, sich streng an ihre Vorlagen zu halten. Arnim und Brentano wollten nicht nur sammeln, sie wollten auch als Dichter das Volkslied erneuern und liessen sich in dieser Absicht durch keinen Tadel irre machen.

Durch „Des Knaben Wunderhorn" mehr, als durch das selbständige poetische Schaffen der Herausgeber erhielt die Entwicklung der Romantik und durch diese wiederum die reine Lyrik stärkste Anregung. Als bedeutendster Vertreter der Romantik erscheint uns heute Eichendorff. In ihm offenbart sich uns nirgends die Schule, aber überall das Wesen der Romantik, und darum konnte gerade er zu ihrem grössten Lyriker werden. Die tiefe Verbundenheit mit

---

[1]) Elster, Ueber die Elemente : S. 15.

der umgebenden Natur wirkt mit reinstem lyrischen Zauber in Eichendorffs Gedichten.

Man vergegenwärtige sich hier sein Gedicht „Frühlingsgruss". Die einfachste Situation führt zu einem Ausdruck von reinster lyrischer Gewalt. — Die erste Strophe und die erste Hälfte der zweiten Strophe deuten die Landschaft an. Dabei wendet sich aber der Ausdruck schon weit mehr an die Sinne als an den Verstand:

„Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand . . "

Der „Tannenbaum überm Land" sagt nichts von der Weite der Landschaft, aber er scheint sie ganz zu überblicken. Die kurze Zustandsschilderung im 1. und 2. Vers der zweiten Strophe zieht den durch die 1. Strophe schon in die Weite gelenkten Blick gleichsam noch einmal zurück, um auf das eigene Innere zu lenken. Aber darin lebt nur noch die weite blühende Erde, zu der der Blick mit unbeschreiblichem, seligem Erstaunen und Erkennen zurückkehren muss:

„O, Welt, du schöne Welt du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!"

Dieses Gedicht Eichendorffs mag als ein Beispiel dafür gelten, dass die absolute Lyrik dem neuen Volksliede ihr Entstehen verdankt. Der objektive Teil des Inhalts, der das neue Volkslied kennzeichnet, ist hier bis auf das allergeringste Mass zusammengeschmolzen. Gleichzeitig hat die beschreibende Grundform schon deutlich die Aufgabe übernommen, die lyrische Grundform zu bewirken. So entsteht ein Gedicht, das seiner Wirkung nach ganz zur absoluten Lyrik zu stellen ist.

Als Beispiel für das neue Volkslied Eichendorffs gelte „Das zerbrochene Ringlein". Der objektive Inhalt dieses Gedichtes ist mit der zweiten Strophe abgeschlossen, und die erzählende Grundform geht in die lyrische über, um den subjektiven Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Trotz dieser deutlich sich zeigenden Teilung aber wird über die Geschlossenheit der Wirkung dieses Gedichtes nicht zu streiten sein. Durch diese Teilung ist nämlich gleichsam die Sprunghaftigkeit des Volksliedes auf das ganze Gedicht übertragen. Eine wahrhaft naive Auffassung des ganzen poetischen Inhalts zeigt sich in dieser Komposition und deutet darauf hin, wie wohl gerade Eichendorff berufen war, ein Meister des neuen Volksliedes zu sein.

Ganz einzigartig ist hier die Kunst, durch die die Geschlossenheit der Komposition erreicht wird. Die erzählende und die lyrische Grundform, wie sie dem objektiven und dem subjektiven Teil des Inhalts entsprechen, greifen in höchst beachtenswerter Weise inein-

ander über, sodass der objektive Teil des Inhalts nicht rein objektiv, der subjektive Teil nicht rein subjektiv ist.

„Mein Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnet hat".

. . . . .

„Sie hat mir Treu versprochen"

. . . . .

„Sie hat die Treu gebrochen".

Aus dieser äussersten Enthaltsamkeit des Ausdrucks, der auf jede Reflexion über die Untreue verzichtet, spricht schon unmittelbar die Resignation, die gleichsam in wehmütiger Erinnerung mit dem Symbol des Ringleins spielt. In diesem objektiven Teil des Inhalts liegt schon ein starker subjektiver Inhalt, der mit seiner lyrischen Wirkung zum subjektiven Teil übergreift. Hier wird nun nach dem gedankenlosen Spiel mit dem Ringlein ein Wunsch wach:

„Ich möcht als Spielmann reisen"

. . . . .

„Ich möcht als Reiter fliegen".

Aus der Resignationsstimmung der 1. und 2. Strophe erwächst die lyrische Grundform der folgenden. Aber weder der Gedanke an ein Spielmannsleben noch der an ein Soldatenleben vermag den tiefen Liebesschmerz zu überwinden. Die Erinnerung an die Liebste ist zu schwer zu ertragen. „Ich weiss nicht, was ich will" knüpft noch einmal an die zur Spielerei verurteilten Wünsche der 3. und 4. Strophe an, die doch ganz anders hätten lauten müssen:

„Ich möcht am liebsten sterben,
Da wär's auf einmal still".

Dieses Gedicht ist eines der wunderbarsten Werke des neuen Volksliedes eben dadurch, dass der subjektive Teil des Inhalts den objektiven, die lyrische Grundform die erzählende so völlig durchdringt. Dadurch wiederum bewirkt die äusserlich sichtbare Spaltung, die zwischen der 2. und 3. Strophe liegt, in fast unbegreiflicher Weise gerade eine ganz außerordentliche Geschlossenheit der Komposition.

Einen bemerkenswerten Gegensatz zu dem neuen Volkslied Eichendorffs bildet das lyrische Schaffen Uhlands. Auch Uhland steht, namentlich durch seine tiefe Liebe zur deutschen Vergangenheit, in mancherlei Beziehung zur Romantik. Alles Schwärmerische, Mystische und Phantastische aber, das wir mit dem Begriff der Romantik zu verbinden pflegen, und das bei Eichendorff verklärt erscheint, ist dem Wesen Uhlands fremd. Dieser keuschen, in allem Handeln und Dichten immer zur Logik strebenden Natur war der reine Gefühls-

erguss ebenso durch Anlage, wie durch seine Auffassung vom Dichterberuf weniger geläufig als Eichendorff.

Uhlands Dichtertum ist auf seine Liebe zum deutschen Volke ebenso, wie auf die durch strenge Forschung erworbene Kenntnis der deutschen Volksdichtung begründet. Wie im Leben seine Politik seine Liebe zum deutschen Volke war, so verband sich im Dichten mit dem klaren Aufbauen und Ordnen seines Denkens ein reines, tiefes Gemüt zu wunderbarer Einheit.

Ein Werk absoluter Lyrik ist Uhland vielleicht nur einmal in seinem Gedicht „Frühlingsglaube" gelungen. — Bei der Besprechung will ich auch in diesem Falle zunächst den objektiven Teil des Inhalts vom subjektiven Teil trennen.

Die in der 1. Strophe Vers 1—3 gegebenen Vorgänge bewirken die Vorgänge und Zustände, die in der zweiten Strophe Vers 1, 3 und 4 gegeben werden, sodass also der objektive Teil des Inhalts etwa mit den Worten wiedergegeben werden könnte: die ⟨linden⟩ Lüfte wehen Tag und Nacht und schaffen an allen Enden, sodass die Welt mit jedem Tag schöner wird und das fernste Tal blüht. Der subjektive Teil des Inhalts kommt namentlich in den Ausrufen ⟨Vers 4 und 5⟩ und der Reflexion ⟨Vers 6⟩ der 1. und in den Reflexionen ⟨Vers 2 und 6⟩ und dem Ausruf ⟨Vers 5⟩ der 2. Strophe zum Ausdruck und liesse sich vielleicht am besten mit den Worten wiedergeben: Nun muss sich alles, alles wenden. Diese äusserliche und doch mit dem ersten Blick keineswegs so leicht zu sehende Teilung der Inhalte liegt aber in der Wirkung des Gedichtes nicht vor, da der subjektive Teil des Inhalts tief in den objektiven eindringt und mit höchstem lyrischen Zauber wirkt. Auch der Dichter spürt die „linden Lüfte", deren Wirken er reflektiert, um sein Herz zu trösten: „Nun muss sich alles, alles wenden". Wieder muss der Blick zur schönen Welt zurück, die noch so viel verheisst: „Man weiss nicht, was noch werden mag". Aber wiederum wird nur betrachtet, um das Herz zu trösten.

In diesem Gedicht Uhlands liegen Reflexionen vor, die bei einem nur an die Worte sich haltenden Messen mit Stormschem Masse zu verwerfen sein könnten. Man beachte z. B. auch, dass die hier vorliegenden Vorstellungen an einen gewissen Zeitablauf („weben Tag und Nacht" — „schöner mit jedem Tag") geknüpft sind, und dadurch geeignet sein könnten, die Reflexionen reflexiv wirken zu lassen. Aber die Reflexionen wirken hier tatsächlich nicht als Betrachtungen über den objektiven Inhalt, sondern als „Gefühlsreaktionen" ⟨Ausdruck Elsters⟩. Die hoffende Seele sucht und findet eine Stütze in der zum neuen Leben entstehenden Natur. Dieses Suchen und Finden wird zum reinen Gefühlsinhalt dieses Gedichtes,

da die Reflexionen unterbunden werden. Sie wirken unmittelbar, also nicht durch die Gedanken, die sie anregen könnten, nicht durch die Ausblicke, die sie eröffnen könnten, sondern nur durch ihre Existenz und durch die Hoffnung, die sich an sie klammert. — Die Spuren des schaffenden Genies werden vielleicht besonders deutlich, wenn man noch einmal nur nach dem Aeusseren zwischem subjektivem und objektivem Inhalt unterscheidet und nun bemerkt, wie sich die Verschmelzung dieser Inhalte bis in den äusseren Stil fortsetzt. Die Schönheit selbst liegt freilich hier noch lange nicht.

Seine ganze Neigung und besondere Begabung aber mussten Uhland zur Ballade führen. So erklärt es sich, dass er dort, wo er zum Liede, zur reinen Lyrik strebte, zu einem neuen Volksliede kam, dem mehr noch als etwa dem „Heideröslein" der Charakter der Ballade eigen ist. Uhland wollte sein Volk wieder lehren, Geschichte und Geschichten zu singen. So entstanden zahlreiche Gedichte, die wahrhaft volkstümlich wurden, obgleich nicht allen diesen auf dem Wege zur Volkstümlichkeit eine musikalische Bearbeitung zugute kam, wie etwa den Gedichten „Der gute Kamerad", „Der weisse Hirsch" oder „Der Wirtin Töchterlein". Auch hier spielt die lyrische Wirkung, die Gefühlsreaktion eine bedeutende Rolle. Doch die lyrische Wirkung wird nicht mehr, wie etwa in Eichendorffs „Zerbrochenem Ringlein" durch eine innige Verschmelzung der objektiven und subjektiven Inhaltsteile dem Leser geradezu aufgezwungen Die Wirkung etwa des Gedichts „Der Wirtin Töchterlein" wird vielmehr auf den objektiven Inhalt gestellt, und der Leser wird dem Eindruck überlassen, den dieser Inhalt auf ihn ausübt. Die Wirkung des balladenartigen echten Volksliedes ist wohl in zahlreichen Fällen in erster Linie von dieser Art. Goethes „Heideröslein", Heines „Lorelei" wirken immerhin ähnlich. Freilich, — um auf das Beispiel Uhlands zurückzukommen, — da die Wirkung nur vom objektiven Inhalt oder doch jedenfalls in erster Linie von ihm gefordert wird, so wird auch hier durch den schlichtesten und namentlich durch die dialoge und monologe Form besonders lebendigen Ausdruck der Gefühlsreaktion des Lesers jede Ablenkung aus dem Wege geräumt. Gleichzeitig wird durch Steigerung der Bedeutung der einzelnen Vorgänge (,,ich würde dich lieben" — ,,ich habe dich geliebt" — ,,ich werde dich ewig lieben") die Wirkung nicht in Verharrung gelassen. Auch in diesem neuen Volkslied schafft also der Künstler ähnlich wie etwa in Eichendorffs „Zerbrochenem Ringlein". Doch Uhland schafft in seinem neuen Volkslied in der Richtung auf das alte Volkslied, Eichendorff schafft in der Richtung auf die absolute Lyrik.

Auch Heine steht in enger Beziehung zur Romantik, über deren Rahmen er freilich mit seinem ganzen Wesen oft genug hinauswächst,

Durch eine gewisse geniale Sorglosigkeit überwand er die schwere Klippe, die der Lyrik in der Formkunst namentlich Rückerts und Platens zu drohen schien. Aber es war sicher nicht nur die leichte, über alle Schwierigkeiten strenger technischer Forderungen unbekümmert sich hinwegsetzende Formkunst, die einen so nachhaltigen Eindruck hinterliess. Die grosse Reichweite der Wirkung Heines beruht m. E. vielmehr, abgesehen von seiner grossen rein lyrischen Kraft, in erster Linie darauf, dass er durch seinen Impressionismus der gesamten Lyrik neuen Boden und neue Antriebskraft zu geben vermochte. —

Auch Heine leistete im neuen Volkslied Hervorragendes. Eine höchst eigenartige Weiterentwicklung zeigt z. B. das Gedicht „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten". — Neben den objektiven Inhalt, soweit er durch das „Märchen aus uralten Zeiten" gegeben ist, tritt der subjektive Teil, doch ohne die Tendenz, ihn völlig zu durchdringen Die Zustandsschilderung der 1. und die Reflexion der 6. Strophe leiten die Teilnahme an den Strophen 2—5 nur ein, bezw. bringen sie zum Abschluss. Strophe 2—4 klingen aber immer wieder an den subjektiven Inhalt der 1. Strophe an: „Die Luft ist kühl und es dunkelt" — „Die schönste Jungfrau sitzet/Dort oben wunderbar" — „Das ‹Lied› hat eine wundersame/Gewaltige Melodei". In wunderbarer Weise durchdringen in Strophe 2—4 die beschreibenden und erzählenden Züge einander, aufs innigste durch das Gefühl des Dichters verbunden. Dadurch erscheint die Landschaft, die Jungfrau und ihr Gesang wie in einem Zauber: sehen wir ein Märchen sich abspielen, oder hören wir den Gesang wirklich? Alle Grenzen von Ort und Zeit verlieren sich, und wir glauben zu sehen und zu hören, wie durch die Wogen des Rheins hindurch. Ganz unbegreiflich ist die Wirkung dieser Stimmung, die sich nun in unwiderstehlicher Weise auf den neuen Inhalt der 5. Strophe ‹erzählende Grundform› überträgt. Wir sind schon gleichsam gelähmt, sodass in der 5. Strophe nur noch unser Gefühl reagiert, indem es von dem Schreck durchzuckt wird, der vielleicht „den Schiffer im kleinen Schiffe" noch retten könnte.

Heines „Lorelei" ist von ganz ungeheurer lyrischer Kraft. Dieses Gedicht bezeichnet vielleicht insofern einen Höhepunkt in der Entwicklung des neuen Volksliedes, als hier ein sagenhafter Stoff zu fast absolut lyrischer Wirkung gebracht wird. Der Rhein und seine Landschaft, die singende und sich kämmende Jungfrau, der Schiffer und der Felsen — aber kaum eine Handlung wird gegeben. Unser Gefühl reagiert und will aus den Erscheinungen eine Handlung schaffen, deren Ausgang der Dichter unserm Gefühl überlässt — und doch wieder nicht überlässt.

Wie in diesem neuen Volkslied Heines der Vorgang selbst da-

durch ergreift und lyrisch wirkt, dass er sich nicht vor unseren Augen und Ohren, sondern in unserer Ahnung abspielt, so bleiben auch in der absoluten Lyrik Heines Zustände und Gegenstände der äußeren Welt in einer merkwürdigen Unbestimmtheit, ohne dass die Realität des Gefühlsinhaltes dadurch auch nur die geringste Einbuße erlitte. Als ein Beispiel dafür vergegenwärtige man sich das Gedicht „Leise zieht durch mein Gemüt". — Jeder objektive Inhalt scheint hier zu fehlen. Der Dichter beschreibt den Zustand seines Gemütes, wenn man so will. Aber es ist doch eigentlich keine reine Beschreibung, denn der Zustand des Gemütes das „liebliche Geläute", bewirkt nicht etwa eine weitere Schilderung, sondern es nimmt nur gleichsam eine bestimmtere Gestalt an, wird zum „kleinen Frühlingslied", das aus dem „Gemüt" heraus den Weg „ins Weite" nehmen kann und soll:

„Klinge, kleines Frühlingslied
Kling hinaus ins Weite".

Aber schon findet dieser Weg ein Ziel und die „Weite" erhält die bestimmtere Bedeutung der Entfernung von dem „Haus, wo die Blumen spriessen". Damit aber ist schon die Entfernung überwunden, und das Haus und die Blumen verlieren ihre Bedeutung als Endpunkt des Weges. Denn das eigentliche Ziel war die „Rose", die eigentliche Entfernung war die Sehnsucht, der eigentliche Weg ins „Weite" war das „kleine Frühlingslied", war das „liebliche Geläute", war die Liebe, die keinen Gedanken und kaum Worte findet.

Die bezaubernde Wirkung dieses für Heine so äusserst bezeichnenden Gedichts beruht m. E. zu einem nicht geringen Teil auf dem ununterbrochenen Wechsel in der Bedeutung der einzelnen Verse und Worte und freilich auf der Meisterschaft, mit der das Spiel dieser Regungen eingefangen wird, ehe sie sich zu einem Gedanken an die Geliebte oder über die Liebe verdichten. Die Wirkung absoluter Lyrik beruht zwar immer darauf, dass das Gefühl reagiert, ehe irgend eine Reflexion möglich ist. Doch während in den bisher besprochenen Werken der absoluten Lyrik die Wirkung immer von einer gewissen Realität und Anschaulichkeit ausging, wirkt Heines Lied gerade durch das traumhaft Unerschlossene der seelischen Regung. Während in Goethes „Mailied" z. B. der Inhalt die Liebe in ihrer himmelstürmenden Bewegung, also in einem höchsten Grade der Intensität ist, will die Empfindung bei Heine erst zur Vorstellung erwachen, um ihren Ausdruck zu finden, und sie findet schliesslich das „Sag, ich lass sie grüssen", ein Gedanke, der reflexiv soviel wie nichts, lyrisch aber alles sagt. Fast wie aus dem Nichts taucht die liebliche Empfindung auf und nimmt doch ganz und gar in reinster lyrischer Gewalt gefangen. In unvergleichlicher Weise wird hier die Realität der Empfindung noch besonders erhöht durch eine meisterhafte Anwendung der Klangmittel. In ganz ähnlicher Weise wirkt auch Heines berühmtes Liebeslied „Du bist wie eine Blume".

Romantik und Klassik finden eine wunderbare Vereinigung in dem Schaffen Mörikes. Das merkwürdige, den Forderungen des Alltags so ferne stehende Leben dieses Dichters fand nur Genüge in den Tiefen des eigenen Innern. Hier lag für ihn die Natur, und hier fand diese Natur den Spiegel, der ihr Bild nach aussen warf, ein Bild von tiefer, klarer Schönheit.

„Einem Kristall gleicht meine Seele nun,
Den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen. . "

sagt Mörike selbst, und es ist oft wiederholt worden, wenn von der Klarheit seiner Gedanken und von der Reinheit und Tiefe seiner Empfindung zu handeln war. So ist denn, wie bei Goethe, auch ganz besonders bei Mörike die lyrische Kraft und Tiefe zum Zeichen und zur Schönheit seiner gesamten Lyrik, aber auch anderer nicht zur Lyrik gehörender Werke geworden.

„Unergründlich" nennt Storm die Schönheit von Mörikes „Früh wann die Hähne krähn". Mir scheint, daß die Reinheit der lyrischen Wirkung dieses neuen Volksliedes vielleicht ganz einzigartig ist. Die Situation, alle objektiven Teile des Inhalts, scheinen sich zum reinen Gefühlsinhalt, zu tiefstem Mitempfinden aufzulösen. Diese Wirkung beruht zu einem nicht geringen Teil auf dem Uebergang von der erzählenden (1. Strophe) zur beschreibenden (Strophe 2, 3 und 4, Vers 1 – 3) und zur lyrischen Grundform und gleichzeitig auf der Kunst, wie diese Grundformen ineinander greifen. Aus dem stillen Selbstgespräch des Mädchens vernehmen wir nichts, als die lautwerdende Seelenregung, ähnlich wie in Storms „Meine Mutter hat's gewollt". Der subjektive Inhalt durchdringt schon in der ersten Strophe den objektiven Teil auf's stärkste. Dadurch erscheinen Vers 1 und 2 der folgenden Strophen in einem höchst eigenartigen, halb schon wachen, halb noch verträumten Zustand, der in Vers 3—4 zwar auch noch wie im Halbschlaf, aber doch schon mit deutlicher Beziehung zum Ich sich ausspricht. Nun, wie ein jäher Schreck, folgt das Erwachen zur Reflexion der 3. Strophe. Ganz unvergleichlich ist die Kunst, mit der hier durch das eine Wort „treuloser Knabe" wie mit einem Schlage das schreckartige Erwachen zu einem tiefen Herzeleid eingefangen ist. Aus den Augen, die noch eben durch das Spiel der Herdflamme gebannt waren, brechen nun heisse Tränen der Verzweiflung, und nur noch durch Tränen sieht das Mägdlein den Tag beginnen, der wieder nichts als tiefsten Gram bringen kann.

Auch dieses Gedicht zeigt noch den Uebergang vom neuen Volkslied zur absoluten Lyrik. Der am objektiven Inhalt beteiligte Vorgang liesse sich etwa zerlegen in die Untreue des Knaben und die Erkenntnis des Mädchens. Aber mit welcher Meisterschaft ist hier — wenn es erlaubt ist — die Ballade vermieden! Zu einem

einzigen, überwältigend starken Gefühlsinhalte wirken die im Hintergrunde liegenden Ereignisse und Zustände — „Gefühl ist alles".

Eine Wirkung von ganz unwiderstehlicher lyrischer Gewalt geht von diesem Gedicht Mörikes aus, das zum tiefsten Miterleben zwingt. Nur der Umstand, dass diese Wirkung eben ein Miterleben ist, stellt dieses Gedicht noch in einige Beziehung zum neuen Volkslied. Hier zeigen sich noch als letzte Spuren des Vorbildes das Hervortreten der Person des Mägdleins, die Situation, Reste von Vorgängen, also auch Anklänge an die erzählende Grundform. Unser Mitgefühl mit dem Mägdlein ist freilich für uns zum reinen Gefühlsinhalt dieses Gedichtes geworden. — Storms Stellungnahme gerade zu diesem Kunstwerk wird bei der Erörterung von Storms Theorie besonders zu beachten sein.

Als weiteres Beispiel für Mörikes reine Lyrik mag das Gedicht „Er ist's" gelten. Hier fehlt jede Beziehung zum Vorbild des Volksliedes. Der reine, nur auf die Beschreibung aufgebaute Gefühlsinhalt dieses Gedichts ist das freudige Erkennen des einziehenden Frühlings. An alle Sinne will sich dieser Ausdruck wenden, wie er auch mit allen Sinnen die Zeichen des Frühlings zu fassen sucht. Mit dieser Bereitschaft aller Sinne verbindet sich ein immer mehr sich steigerndes Erkennen („Wieder flattern durch die Lüfte" — „Wohlbekannte Düfte streifen ahnungsvoll das Land" — „Veilchen träumen schon, wollen balde kommen"), das noch einmal alle Eindrücke der Sinne in einem „Harfenton" zusammenfassen will, um zu der Gewissheit zu gelangen:

„Frühling, ja du bist's"!
„Dich hab ich vernommen".

Die Zartheit dieses Ausdrucks mag an Heines „liebliches Geläute" erinnern, und doch auch schöpft der Ausdruck ganz aus den Realitäten wie bei Goethe.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwicklung der reinen Lyrik innerhalb der deutschen Lyrik den Schriften Herders, dessen Bestrebungen teilweise durch spätere Sammler fortgesetzt wurden, den stärksten Anstoss und kritischen Rückhalt zu verdanken hat. Nicht minder bedeutsam erscheint für den guten Anfang das lyrische Schaffen Goethes, der in so vielen seiner Werke die überwältigende Kraft des Naturlautes gezeigt, insbesondere aber der deutschen Lyrik unvergängliche Beispiele reiner Lyrik gegeben hat. Herders Hinweise und Goethes Beispiele haben genügt, die Lyrik des vorigen Jahrhunderts entscheidend zu beeinflussen. Die Bedeutung dieses Einflusses muss sich gerade dort am klarsten zeigen, wo die Grössten unter den Nachfolgern Goethes das neue Volkslied oder Werke der absoluten Lyrik schaffen.

In der Entwicklung der reinen Lyrik spielt die Gruppe des neuen Volksliedes die Rolle des kritischen Bindegliedes zwischen

dem Volkslied und der absoluten Lyrik. Das neue Volkslied unterscheidet sich von seinem Urbild grundsätzlich nur durch die nicht allein ‹und nicht immer› volkstümliche, sondern vor allem künstlerische Wahl des Ausdrucks und Inhalts. Die Inhalte des neuen Volksliedes sind daher eigentlich denselben starken Schwankungen unterworfen, denen auch die Inhalte des echten Volksliedes unterliegen. Diese Inhalte schwanken zwischen dem balladenartigen Inhalt etwa von Uhlands „Es zogen drei Burschen" und dem rein subjektiven Inhalt etwa von Mörikes „Früh wann die Hähne krähn". Nach Massgabe dieser Schwankungen lässt sich die absolute Lyrik als Endziel in der Entwicklung des neuen Volksliedes betrachten. Hier fehlt dem Inhalt jede Handlung und jeder Gedanke; die Gegenstände und Vorgänge der äusseren Welt erlangen die Bedeutung von Spiegelbildern des Innern. Die Entwicklung zur absoluten Lyrik spielt sich innerhalb der Gruppe des neuen Volksliedes ab. Die Zugehörigkeit eines Gedichts zu dieser oder jener Gruppe ist in der Hauptsache eine Frage des Inhalts.

Vorgreifend darf ich sagen, dass Theodor Storm als Lyriker in der Reihe Goethe—Heine—Mörike steht, d. h. seine erste Bedeutung liegt auf dem Gebiet der absoluten Lyrik. Auch er hat im neuen Volkslied Hervorragendes geleistet. Den größten Einfluss verdankt er Mörike, aber auch Goethe, Eichendorff und besonders Heine haben ihn die Schönheit und den Wert der reinen Lyrik schauen lassen.

Storms Theorie stellt das kritische Schlusswort zur Entwicklung der reinen Lyrik dar. Sie sucht vor allem die Bedeutung und die erforderlichen Eigenschaften des reinen Gefühlsinhaltes festzustellen. Zu den einzelnen Forderungen seiner Theorie gelangte Storm ausschliesslich durch die Beispiele, die ihm die Lyrik Mörikes, Heines, Eichendorffs, Goethes, Uhlands u. a. vor Augen stellten.

Zweites Kapitel.
Storms Forderungen.

Das Schaffen Storms fällt in eine Zeit, da die Poesie, namentlich die Lyrik, aus den verschiedensten hervorragenden Beispielen zu ihrem Nachteil das zu lernen begonnen hatte, was wir heute als bloße Formkunst, als etwas dem wahren Leben und der wahren Kunst Fremdes ansehen. Es ist bekannt, wie schnell und leicht dabei der junge Geibel zum Ruhme des ersten Lyrikers seiner Zeit im Urteil des großen Publikums gelangen konnte, während Storm trotz unermüdlichen Ringens um Geltung es nicht erlebte, dass man den Wert seiner Lyrik nach Gebühr schätzte. Die Lyriker Mörike und Storm blieben, wie klar auch immer einzelne hervorragende Zeitgenossen den Wert ihres Schaffens erkannten, dennoch für die große Oeffentlichkeit ganz im Winkel ihrer engeren Heimat verborgen.

Doch während dem stillen, weltabgewandten Mörike ein solches Verkanntwerden vielleicht garnicht zum vollen Bewußtsein kam, mußte es in Storm immer aufs neue zur Betrachtung drängen. Es ist nur natürlich, daß eine solchen Gründen entspringende Theorie in besonderem Maße zu einer immer tieferen Selbsterkenntnis führte, der sie ja auch ihr Entstehen verdankte, sodaß sich von Storms Theorie tatsächlich sagen lässt, daß sie für die Entwicklung von Storms Dichterpersönlichkeit von ganz hervorragender Bedeutung wurde.

Schon früh lernte Storm Kritik üben und ruhig ertragen, namentlich durch den Verkehr mit Geibel und Röse in Lübeck und durch seine Freundschaft mit den Gebrüdern Mommsen in Kiel. Aber alle diese jungen Dichter standen, ebenso wie Storm in jener Zeit, unter dem Einfluß älterer Dichter, besonders der Romantiker, und ihr Glaubensbekenntnis entsprang doch mehr der jugendlichen Begeisterung, als einer unbeirrbaren, reifen Ueberzeugung. So ist es zu verstehen, daß Storm von den 63 Gedichten, die er zum „Lieder-

buch dreier Freunde" beitrug, in die letzte Ausgabe seiner Gedichte nur noch 20 aufnahm.[1])

In die Kieler Zeit fällt das Bekanntwerden Storms mit den Gedichten Mörikes. Dieses Ereignis bezeichnet den Wendepunkt in Storms Auffassung von seinem Dichterberuf. Jetzt erst fand Storm seinen „eigenen Ton", wie Herrmann sagt,[2]) und lernte, ähnlich wie der junge Goethe in Straßburg, „die Poesie in einem anderen Sinne" kennen. Ob wirklich die Lösung des Verhältnisses zu Bertha von Buchau von so großer Bedeutung für Storms Dichtertum geworden ist, wie Herrmann glaubt, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist Herrmanns Feststellung sehr bemerkenswert, daß durch dieses tiefgreifende Erlebnis nun zum ersten Mal in Storms Gedichten die Leidenschaft hervorbricht ⟨W. I Herrmann S. 17⟩.

Das nun folgende Jahrzehnt ⟨1843—1853⟩ wurde für Storm die Zeit der reichsten lyrischen Blüte, die mit dem Scheiden aus der Heimat plötzlich zugunsten der Novelle abbricht. Erst jetzt beginnt mit der Niendorf- und Rodenberg-Kritik die theoretische Betätigung Storms, die dann bei der Herausgabe der „Deutschen Liebeslieder" ⟨1859⟩ und des „Hausbuches aus deutschen Dichtern" ⟨1870⟩ weiter wirkte. Auch in dem Briefwechsel mit Eggers, Heyse, Mörike, Kuh und Hermione. von Preuschen findet die Theorie hier und da ihren Widerhall.

Freilich ist der lyrische Quell in Storm nie völlig versiegt,[3]) sodaß also hinsichtlich der Zeit zwischen Dichtung und Theorie kein scharfer Trennungsstrich zu ziehen ist. Immerhin aber läßt sich schon hieraus erkennen, dass auch bei Storm die Kunst vor der Theorie war. Gleichzeitig mag auch hierin ein Hinweis dafür gesehen werden, daß das lyrische Schaffen Storms zu seiner theoretischen Tätigkeit in einem anderen Verhältnis stande, als man annehmen könnte.

Wie Storm nach Ueberwindung der Kieler Jugendperiode in seiner Lyrik keine auffallende Entwicklung mehr gehabt hat,[4]) indem nun mit einer unfehlbaren Sicherheit doch jedenfalls schon das Wesentliche des echten Kunstwerkes getroffen wird, so lässt sich auch von Storms Theorie sagen, daß sie nicht in langem Grübeln und Vergleichen sich allmählich entwickelt, dass vielmehr schon in ihren ersten Spuren wichtige Gesichtspunkte enthalten sind. So findet sich schon in Storms Brief vom 13. März 1853 an Eggers ⟨Bfw. S. 16⟩ der

---

[1]) Vergl. Walther Herrmann: Theodor Storms Lyrik. Diss. Leipzig 1910, S. 10.

[2]) Vergl. Th. Storm, Ges. Werke, hrg. von Walther Herrmann, Leipzig o. J. I. Bd. Einl. S 15.

[3]) Auch in dieser Hinsicht ist die Zusammenstellung Herrmanns am Schluß seiner Dissertation sehr aufschlußreich.

[4]) Vergl. auch Herrmann, Diss. S. 130.

für die Beurteilung von Storms Theorie so wichtige Satz: „Die drei Faktoren der Poesie sind: Geist, Phantasie, Gemüt – dem entspricht: Gedanke, Bild, Gefühl. Es muß Alles drei immer beisammen sein, auch in der poetischen und Genremalerei". Noch auf einen anderen Satz aus demselben Brief mag hier hingewiesen sein, da er ebenfalls für die Beurteilung von Storms Theorie von Wichtigkeit ist ⟨Bfw. S. 17⟩: „Natürlich verschmäh ich nicht durchaus das vergleichende Bild, wo es besonders wirkend ist, aber im Ganzen will ich es nicht, es führt über dies direkt zur Phrase".

Schon das folgende Jahr ⟨1854⟩ bringt die Besprechungen von Niendorfs „Liedern der Liebe" und Julius von Rodenbergs „Liedern", die zusammen mit den erwähnten Vorworten die wichtigsten Quellen für die Stormsche Theorie darstellen.

Um die der Stormschen Theorie der reinen Lyrik zugrundeliegenden Gedanken zu ordnen, will ich unterscheiden zwischen der Theorie des Inhalts und der Theorie der äußeren Form. Freilich ist hierbei immer zu bedenken, daß diese Scheidung in den Aeußerungen Storms nicht vorliegt. Vielmehr führt das Suchen Storms nach vielumfassenden Ausdrücken dahin, daß oft in ein und demselben Satz vom Inhalt und der äusseren Form zugleich die Rede ist. Hier zeigt sich immer wieder der „agitatorische Eifer", von dem Bab spricht, und der Storm veranlasst, häufig seinem Ausdruck mehr zuzumuten, als er in seinem bloßen, nicht „Stormschen" Sinn zu vermitteln vermag. Es muß allerdings zugegeben werden, daß bei dieser äußersten Verquickung von Form und Inhalt, die Storm verlangt, für die Wahl des Ausdrucks schon eine gewisse Schwierigkeit im Gegenstand der Betrachtung selber lag.

Die Theorie des Inhalts

bewegt sich um vier Hauptpunkte der Stormschen Betrachtung: die Realität, die Notwendigkeit, das Allgemein-Menschliche, und die Abtönung.

Die Realität

ist wohl derjenige Begriff dieser Theorie, auf dessen Erkenntnis Storm den allergrößten Wert legte. Infolgedessen finden sich die verschiedensten Ausdrücke, die zwar fast alle nicht allein die Forderung nach Realität enthalten, die aber doch durchweg diese Forderung einschliesen, ja, ohne sie unverständlich sein würden. Als Beispiele seien genannt die Ausdrücke „Gewalt der Leidenschaft", „höchste Gefühlserregung", „Erlebnis", „Atmosphäre der Liebe", „Empfindung", „Gefühl in Fülle und Tiefe", „konkrete Unterlagen", „leibhaftigste Wirklichkeit", denen sich noch zahlreiche weitere Ausdrücke hinzufügen lassen würden. Storm fordert für das rein lyrische

Gedicht die Realität des reinen Gefühlsinhalts, wenn er in der Niendorf-Kritik sagt ⟨W VIII S. 71⟩ „Es kommt nicht darauf an, geistreiche Gedanken über die Liebe in Versen vorzutragen, . . . das echte Liebeslied soll vielmehr in seinen Versen die Atmosphäre der Liebe einfangen . . . . .“ An einer anderen Stelle derselben Besprechung heißt es ⟨W VIII, S. 70⟩: daß „die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters“ darin bestehe, „eine Seelenstimmung . . . im Gedicht festzuhalten . . .“. Den Inhalt, oder jedenfalls einen gewichtigen Teil des Inhalts bezeichnet Storm hier als Seelenstimmung bezw. als Atmosphäre der Liebe, den es einzufangen, bezw. festzuhalten gelte. Diese Ausdrücke sind sehr bezeichnend für Storms Auffassung, wonach die Produktion in erster Linie auf einem Einfangen beruht. In dieser Auffassung liegt die Forderung nach der Realität des Inhalts: Festhalten oder einfangen wird der Dichter nur das können, was in Wirklichkeit vorhanden ist. Die Realität ist also die wichtigste Eigenschaft, die Storm vom Inhalt des rein lyrischen Gedichtes fordern muß; ohne die Realität könnte der Dichter nicht schaffen.

Inwieweit diese Realität des Inhalts auf der Realität eines zugrundeliegenden Erlebnisses beruhen muß, erklärt Storms Aeußerung über Mörikes „früh wann die Hähne krähn“ ⟨Niend. Kr. W VIII S. 70⟩. Danach kann dem Dichter „auch eine selbsterfundene Situation mit solcher Lebendigkeit aufgehen“ . . ., „daß er dadurch zu einer vollkommen lyrischen Produktion veranlaßt wird“. Die Realität des Inhalts beruht also nicht unbedingt darauf, daß der reine Gefühlsinhalt, die „Seelenstimmung“ einem wirklichen Vorgang oder Ereignis im Leben des Dichters entspringt. Der Dichter ist, auch nach Storms Auffassung, ein Mensch, der mehr zu erleben fähig ist, als der gewöhnliche Sterbliche. Allerdings ist Storm der Ansicht, daß diese Art des rein lyrischen Schaffens nicht die gewöhnliche ist, denn „die besten lyrischen Gedichte sind . . . immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation heraus geschrieben worden . . .“. —

Damit, sowie mit seiner Aeußerung über Goethe ⟨Niend. Kr. W VIII S. 70⟩ will Storm sagen, daß beim rein lyrischen Kunstwerk im allgemeinen die Realität des Inhalts auf ein wirkliches Ereignis im Leben des Dichters begründet sein wird. Die Ausdrücke „Empfindung“, „Seelenstimmung“, „Atmosphäre des Gefühls“ oder wie sonst die Bezeichnungen lauten, deren sich Storm zur Benennung des reinen Gefühlsinhaltes bedient, werden ohne Ausnahme nur in einem Sinne gebraucht, der keine Zweifel zuläßt, daß vor allem anderen von der Realität des Inhalts die Rede ist. Das ist der Fall selbst dort, wo Storm, von der „selbsterfundenen Situation“ bei Mörike ausgehend, von der Lebendigkeit spricht, mit der diese Situation den Dichter zur Produktion treiben kann.

Ueber die Realität des Inhalts äußert sich Storm vielfach auf negative Weise, so, wenn er in der Rodenberg-Kritik sagt: ⟨W VIII S. 76⟩: „In den Liebesliedern begegnen wir nur der Liebe in abstracto und es fehlt überall . . . der Hintergrund des inneren Erlebnisses." Damit spricht Storm von der Wirkung des Gedichts, von der er verlangt, dass sie nicht zur Erkenntnis eines abstrakten, vielmehr zur Erkenntnis des realen Hintergrundes führe Es ist zu beachten, dass Storm hier als Kritiker spricht. Die Wirkung auf den unbefangenen Leser soll freilich von anderer Art sein und zu Reflexionen über den Zustand des Dichters keine Veranlassung geben.

Hier und da zeigt sich besonders deutlich, wie tief die Theorie des Inhalts in die Theorie der äußeren Form eingreift. Indem Storm über das wirksame Prinzip der Darstellung spricht, legt er doch zugleich die Forderung nach der Realität des Inhalts in seine Aeußerung, wenn er verlangt ⟨Vorr. Liebesl. W VIII S. 106⟩, dass die in künstlerischer Form festgehaltene Atmosphäre des Gefühls — also der reine Gefühlsinhalt — auf den Hörer übertragen werde. In diesem Zusammenhang weise ich auf die zahlreichen Forderungen hin, in denen Storm Unmittelbarkeit der Wirkung verlangt. Diese Forderungen finden zum guten Teil ihren Widerhall in der Theorie der äußeren Form, sind aber doch schon an dieser Stelle in Erinnerung zu bringen, da sie aufs engste an die Forderungen nach der Realität des Inhalts geknüpft sind. Besonders sei hier noch auf die Stelle der Niendorf-Kritik hingewiesen ⟨W VIII S. 70⟩, wo Storm die Wirkung des rein lyrischen Gedichtes darauf beruhen sieht, daß die im Gedicht festgehaltene „Seelenstimmung bei dem empfänglichen Leser reproduziert wird". — Storms Ansicht ist die, daß nur der in der Brust des Dichters wahrhaft und wirklich lebende Schmerz, nur eine wirkliche Trauer oder eine wirkliche Freude zum Inhalt des rein lyrischen Gedichtes werden kann.

Eine weitere Forderung, die Storm kaum weniger oft, und zwar mit dem größten „agitatorischen Eifer" gestellt hat, hängt mit der eben behandelten Forderung aufs engste zusammen. Ich will diese Aeußerungen unter dem Begriff der

Notwendigkeit

zusammenfassen.

Nur selten spricht Storm von der Realität des Inhalts, die wir gleichsam als Grundbedingung des rein lyrischen Kunstwerks aufzufassen haben, ohne gleichzeitig die künstlerische Forderung der Notwendigkeit an den Inhalt zu stellen. Auch hier bedient sich Storm der verschiedensten Ausdrücke, immer in dem Bestreben, seiner Auffassung einen möglichst großen Nachdruck zu verleihen. Als besonders bezeichnend nenne ich Ausdrücke wie „Gewalt der Leiden-

schaft", „höchste Gefühlserregung", „Drang der Empfindung", „Drang, ein inneres Erlebnis poetisch zu fixieren". Der „agitatorische Eifer" zeigt sich besonders dort, wo Storm sich ablehnend äußert und Ausdrücke wie „oberflächliche Gefühlserregung", „deus ex machina", „unbedeutende Gefühlsanwandlung", „oberflächliche Reflexion" gebraucht. Die Energie, mit der Storm gerade auf die im Inhalt liegende Notwendigkeit hinwies, erklärt sich zum guten Teil aus der großen Skepsis, mit der er das „massenhafte Produzieren" immer wieder mitansehen musste, und dem er so gern die Tatsache entgegenhielt, daß „die Kunst, 'zu sagen was ich leide', nur wenigen, und selbst den Meistern nur in seltenen Augenblicken gegeben" sei ⟨Vorr. Liebesl. W VIII S. 106⟩.

Deutlicher noch als bei dem Begriff der Realität läßt sich hier die Tatsache beobachten, dass Storm eine bestimmte Eigenschaft vom Dichter verlangt, die im Kunstwerk zur Geltung kommen soll. In der Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern" findet sich z. B. die Forderung, daß das Liebeslied [1]) nicht etwa „der süssen Gewohnheit des Versemachens, sondern vielmehr „dem Drang, ein inneres Erlebnis poetisch zu fixieren" ⟨W VIII S. 108⟩ entspringen solle. Es wird also hier vom Dichter die Fähigkeit einer Zurückhaltung gefordert, die ihn davor bewahren soll, „jeder kleinen Gefühlserregung zu ihrem Rechte zu verhelfen" ⟨Vorr. Liebesl. W VIII S. 111⟩. Storm hat es freilich an sich selbst erfahren, daß „den echten Lyriker . . . sein Gefühl, wenn es das höchste Maß von Fülle und Tiefe erreicht hat, von selbst zur Produktion nötigen" wird ⟨Niend. Kr. W VIII S 71⟩.

Ueberall, wo Storm diesen Drang als innerste Triebkraft des Schaffens vermißt, da scheint er nach abfälligen Worten geradezu zu suchen, um nur recht deutlich auf die Ueberflüssigkeit solcher Gedichte hinzuweisen. So heisst es in der Niendorf-Kritik ⟨W VIII S. 74⟩: „wenn auch die Liebe an sich in der Weltordnung, so auch in der Poesie ihre ewige Berechtigung hat: so wird sie dem einzelnen Dichter doch niemals ein stets handgerechter Stoff sein, aus dem er beliebig seine Lieder zu fabrizieren vermöchte . . .". In der Vorrede zum „Hausbuch" spricht Storm ⟨W VIII, 114⟩ von „farblosen Versifikationen . . . , von denen aus jedem mäßigen Gefühl ein Dutzend gemünzt werden könnte" — und es liesen sich noch zahlreiche ähnliche Stellen anführen, die ebenso an eine Auffassung von überflüssigen Kunstwerken minderen Ranges anzuklingen scheinen.

Durch ihre Realität allein ist also nach Storms Ansicht die

[1]) Im besonderen, also die reine Lyrik im allgemeinen ⟨vgl. Niend.-Kr. W. VIII S. 71⟩.

„Seelenstimmung" des Dichters noch nicht zum Inhalt des rein lyrischen Gedichts geeignet. Erst durch die Fähigkeit, die Teilnahme seines Innern bis zum „höchsten Maß von Fülle und Tiefe" sich steigern zu lassen, erst durch die Fähigkeit, zur rechten Zeit zu schweigen und nicht „jeder kleinen Gefühlserregung zu ihrem Rechte zu verhelfen", kann der Dichter zum rein lyrischen Kunstwerk gelangen. Erst durch die Fähigkeit einer solchen Zurückhaltung kann er sich davor schützen, daß neben wenigen, mehr zufällig wertvollen Gedichten ⟨vgl. Rodenb.-Kr. W VIII S. 78 Z. 6–9 des kritischen Textes⟩ ein „ungeheurer Wust des Nichtigen" ⟨Vorr. Hausb. W VIII S. 117⟩ des „Mittelguts" ⟨Vorr. Liebesl. W VIII S. 105⟩ entsteht.

Die zahlreichen Stellen der Theorie, in denen Storm zur Zurückhaltung mahnt, stützen sich in erster Linie auf die Auffassung, daß vor allem von dem Drang der Empfindung des schaffenden Dichters der Wert des rein lyrischen Gedichts abhänge. Für diese Auffassung gab es zu viele „Anempfinder und Nachahmer . . . , welche, . . . gleich den Grillen im Sommer, nach Kräften in dem großen Kozert mitsingen, . . ." ⟨Vorr. Hausb. W VIII S. 114⟩. Wenn Storm, wie oben gezeigt, verlangt, daß der reine Gefühlsinhalt auf den Hörer übertragen werde, so stellt er die Forderung nach dem in diesem Inhalt liegenden Drange ganz im Sinne einer solchen Uebertragung. Die Realität des Inhalts ist, wie ich schon sagte, gleichsam die Grundbedingung des rein lyrischen Kunstwerkes, sie ist der natürliche Boden, dem allein das echte Kunstwerk sein Entstehen verdanken kann. Die in diesem Inhalt liegende Notwendigkeit dagegen, dieser Drang, dem das Gedicht seine Enstehung verdankt, ist weniger eine natürliche Bedingung, als eine künstlerische Forderung.

Während die Realität des Inhalts sich als ein bestimmtes Stadium des reinen Gefühlsinhaltes auffaßen ließe, wäre also die Notwendigkeit eine bestimmte Eigenschaft dieses Inhalts. Freilich kommt eine solche Scheidung nur für die kritische Betrachtung in Frage: Auch der Drang ist ein Bestandteil des Inhalts, also ebenso gut Inhalt, wie die Empfindung in ihrer Realität.

Besonders klar wird die Bedeutung, die Storm der im Inhalt liegenden Notwendigkeit beimißt, dort, wo von ihrer Wirkung auf den Leser die Rede ist. Die Wirkung besteht nach Storms Auffassung darin, „daß es uns beim Lesen mit unwiderstehlicher Gewalt . . . überkommt" ⟨Niend. Kr. W VIII, 71⟩. An den „Edelsteinen" Gödekes tadelt Storm ⟨Niend. Kr. W VIII S. 70⟩, daß sie „weder unter der Gewalt dieser schönen Leidenschaft ⟨der Liebe⟩ entsprungen, noch auch imstande sind, den Leser nur die leiseste Regung derselben wiederempfinden zu lassen". — Immer wieder findet man in dieser Theorie solche Gegenüberstellungen. Denn die

Forderung an den Dichter, seine „eigenste Persönlichkeit der Dichtung anzuvertrauen" ⟨Vorr. Liebesl. W VIII S 107⟩, wird nur erhoben, weil das „Gefühl" des „echten Lyrikers" erst dann, „wenn es das höchste Maß von Fülle und Tiefe erreicht hat, . . . wie mit Herzblut alle einzelnen Teile des Gedichtes durchströmen" wird ⟨Niend. Kr. W VIII S. 71⟩. Wenn schon aus der Forderung nach der Uebertragung des realen Gefühlsinhaltes hervorgeht, daß es die „eigenste Persönlichkeit" des Dichters, will sagen, sein eigenstes Erleben ist, was auf uns und in uns wirken soll, so liegt der Forderung nach der Notwendigkeit die Auffassung zugrunde, daß sie das Herzblut des rein lyrischen Gedichtes sei, dem es seine Lebenskraft und damit erst seine Lebensberechtigung zu verdanken habe. Nur ein Gedicht, „in dem und in dessen einzelnen Teilen ein volles energisches Gefühl pulsiert" ⟨Niend. Kr. W VIII S. 71⟩, hat nach Storms Auffassung Daseinsberechtigung; „unbedeutende Gefühlsanwandlungen" ⟨ebd. W VIII S. 71⟩ legen nur Zeugnis ab von der Unfähigkeit des Dichters und sind nicht imstande, uns unwiderstehlich zu packen.

Doch freilich, wenn von dem realen und notwendigen Inhalt, wenn von der wirklichen, starken Seelenregung gefordert wird, daß sie auf den Leser übertragen werde, so wird beim Leser eine gewisse Empfänglichkeit im allgemeinen stillschweigend vorausgesetzt, doch spricht Storm auch hier und da ⟨vgl. Niend. Kr. W VIII S. 70⟩ von dem „empfänglichen Leser".

Hier soll nun die gedankliche Betätigung des Lesers ausgeschaltet werden und an ihre Stelle die unmittelbare Uebertragung treten, sodaß es den Leser mit unwiderstehlicher Gewalt überkommt, noch ehe er Gelegenheit oder gar Veranlassung findet, durch Betrachtung zum Inhalt zu gelangen. Vom rein lyrischen Kunstwerk wird mit der Realität und der Notwendigkeit und ihrer Uebertragung gefordert, daß die Wirkung in erster Linie eine sinnliche sei. In dieser Hinsicht ließe sich vielleicht — und auch einen solchen Seitenblick erlaubt die Darstellung dieser Theorie ⟨s. Vorr. Hausb. W VIII S. 115⟩ — die reine Lyrik besser als irgend eine andere poetische Kunstform mit der Musik vergleichen, wobei denn der entscheidende Trennungsstrich durch die scharfe Begrenzung und Eindeutigkeit des lyrischen Inhalts gegeben wäre. Gerade hier aber erscheint eine weitere Forderung Storms von größter Wichtigkeit, die Forderung nach dem

Allgemeinmenschlichen

des Inhalts. Die Forderung nach einer scharfen Begrenzung der Bedeutung des Inhalts spricht Storm nicht direkt aus, doch wenn der Seelenzustand des Dichters auf den Leser übertragen oder beim Leser reproduziert werden soll, so muß dieser Zustand eine nach allen

Seiten abgeschlossene Einheit sein, wenn er für den Leser real bleiben und nicht überdies die Darstellung ins Uferlose treiben soll. Ich wies schon darauf hin, daß auch nach Storms Auffassung der Dichter mehr zu erleben fähig ist, als der gewöhnliche Sterbliche. Wenn aber der Wert und die Wirkung des rein lyrischen Gedichtes darauf beruht, daß der reale und notwendige Inhalt auf den Leser übertragen wird, so kann dieser Wert nur erreicht werden, diese Wirkung nur eintreten, wenn der Inhalt nicht über das Einfühlungsvermögen des empfänglichen Lesers hinauswächst. Der Inhalt muß im Bereich allgemeinmenschlicher Seelenregungen liegen.

Wenn gerade die Reflexionslyrik, aber auch die übrigen Dichtungsgattungen vielfach berufen scheinen, den Menschen über die Grenzen des Allgemeinmenschlichen zu erheben, so liegt Storms Theorie nicht zuletzt die Auffassung zugrunde, daß der Wert des Liedes besonders auch auf der Einhaltung dieser Grenzen beruht. Das Lied hat demnach mit der Weltanschauung des Dichters, mit seinen Idealen und mit seiner Begeisterung für das Ideal nichts zu schaffen, wenn Weltanschauung und Ideal nicht etwa vor Entstehen ihren Weg in das allgemeinmenschliche Empfinden, in das Herz der Menschen gefunden haben, wie das in religiösen, namentlich in politischen Fragen zu Zeiten besonders deutlich in Erscheinung treten mag. Im Falle der politischen Lyrik ist daher Storm besonders skeptisch. Denn obgleich für ihn „das Leben in Staat und Gemeinde ein ebenso berechtigter Gegenstand für die menschliche Empfindung und daher für die Lyrik ist als das Einzel- oder Familienleben, so ist es hier, wie in der Natur dieser poesis militans liegt, doch weit seltener gelungen, den Stoff von dem Boden der bloßen Wirklichkeit abzulösen und andererseits sich nicht an rhetorischer Phrase und Bildermacherei genügen zu lassen" (Vorr. Hausb. W. VIII S. 116). Nicht nur um der sinnlichen Wirkung des Inhalts willen gilt es hier besonders, den Stoff von dem Boden der bloßen Wirklichkeit, d. h. von den gegebenen zufälligen Umständen abzulösen. Die Realität kann nur erhalten bleiben, die Reflexion nur dann unterbunden werden, wenn es gelingt, das im politischen Erleben liegende allgemeinmenschliche Gefühl zum einzigen Inhalt zu machen.

Wie eng die Forderung Storms nach einem allgemeinmenschlichen Inhalt mit seinen Forderungen nach Realität und Notwendigkeit des Inhalts zusammenhängt, zeigt vielleicht am deutlichsten ein Satz aus der Vorrede zum Hausbuch (W VIII S. 115/116): „in seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht dem Leser — man gestatte den Ausdruck — zugleich eine Offenbarung und Erlösung oder mindestens eine Genugtuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können, sei es nun, daß es unsere Anschauung und Empfindung in ungeahnter Weise erweitert und in die Tiefe führt,

oder was halbbewußt in Duft und Dämmer in uns lag, in überraschender Klarheit erscheinen läßt." Die Notwendigkeit, die im Dichter wirkte und ihn „zur Produktion nötigte", findet ihren Widerhall in der Empfänglichkeit des Lesers, in seiner Bereitschaft, „eine Offenbarung und Erlösung oder mindestens eine Genugtuung" zu empfangen, die er sich zwar „selbst nicht hätte geben können", die aber doch in der Reichweite seiner Seelenregungen liegt. Allein der Begriff „Offenbarung" scheint mir in engster Beziehung zu den Begriffen der Realität, der Notwendigkeit und des Allgemein-Menschlichen zu stehen. Eine Offenbarung hat, selbst wenn sie der Reflexion ihren Ursprung verdankt, in ihrer Wirkung die Realität jeder wirklichen Seelenregung. Es liegt in ihr ferner die von Storm geforderte Notwendigkeit, denn „an das Gefühl schließt sich in der Regel ein Begehren, Wünschen, Sehnen an", [1]) das nach Erlösung oder Genugtuung drängt.

Eine rein lyrische Wirkung in dem von Storm geforderten Sinne ist aber wiederum nur dann möglich, wenn der Inhalt auch dadurch zu einer wirklichen Offenbarung werden kann, daß er durch die Uebertragung dieselben Saiten im Lesen berührt, die in der Brust des Dichters in Schwingung gerieten, will sagen, wenn der Inhalt allgemeinmenschlich war. So lobt Storm denn an der lyrischen Kunst Heines, daß er „unser Herz mit dem ganzen Eindruck erfüllt, den wir in der günstigsten Stunde" — also bei einem eigenen überwältigenden Erlebnis — „von der Natur selber" — also aus unserem eigenen Innern — „hätten empfangen können". Durch das rein lyrische Kunstwerk sollen gerade solche Seelenregungen in uns ausgelöst werden, deren wir, wie der Dichter, von Natur fähig sind. Die reine Lyrik soll unser eigenes Empfinden in ungeahnter Weise erweitern und in die Tiefe führen. Dazu muß das rein lyrische Kunstwerk an unser Anschauen und Empfinden anknüpfen. Die reine Lyrik soll „das in überraschender Klarheit erscheinen lassen", „was halb bewußt in Duft und Dämmer in uns lag" (Vorr. Hausb. W VIII S. 116).

„So wie mit den (rein) lyrischen Gedichten im allgemeinen, so ist es im besonderen mit den Liebesliedern": . . . „das echte Liebeslied soll . . . in seinen Versen die Atmosphäre der Liebe einfangen, daß es uns beim Lesen mit unwiderstehlicher Gewalt der Ahnung oder Erinnerung überkommt" (Niend. Kr. W VIII S. 71). Erinnern können wir uns nur an das, was wir schon erlebt haben, ahnen können wir nur das, was zu erleben wir von Natur fähig sind. Nur im Allgemeinmenschlichen liegt die lyrische Realität und die künstlerische Notwendigkeit des reinen Gefühlsinhalts, den Storm für die reine Lyrik fordert.

Freilich kann dieser Inhalt durch solche Tiefe seines Ursprungs

1) Vgl. Elster, Ueber die Elemente S. 15.

wie durch seine Realität und Notwendigkeit allein noch nicht unbedingt als künstlerischer Inhalt angesehen werden. Die an jede Dichtung, ja an jedes Kunstwerk überhaupt zu stellende Forderung sittlichen Ernstes und sittlicher Reinheit, die Forderung nach

Abtönung [1])

des Inhalts gilt in besonderem Maße für die reine Lyrik. Namentlich durch die Abtönung seines Inhalts unterscheidet sich das neue Volkslied vom Volksliede, bei dem sittlicher Ernst und sittliche Reinheit vielfach nicht gewahrt bleiben.

Storm sieht in „Bürgers unkritischer und ungezügelter Natur" den Grund dafür, daß in seinem Schaffen „nur selten eine reine Produktion aufkommt" (Vorr. Liebesl. W VIII S. 107), und lehnt jeden „Ton sinnlicher Gereiztheit und rücksichtsloser Leidenschaftlichkeit" entschieden ab (ebd. W VIII S. 111). Zwar räumt Storm ein einziges Mal auch dem Häßlichen einen bescheidenen Platz in der Poesie ein, doch geschieht das an einer Stelle, wo eindeutig von der Lyrik im erweiterten Sinne die Rede ist. (Vorr. Hausb. W VIII S. 112). Dagegen scheint dieser Kritiker, der sich im übrigen trotz seines Eifers immer noch zur Ruhe zu zwingen weiß, alle Ruhe in einem Briefe an Hermione von Preuschen zu verlieren, wenn er schreibt: [2]) „Sie haben mir mit Ihren Gedichten einen großen Schmerz verursacht. Hätte ich die Gedichte vorher gekannt, ich hätte die Widmung nimmermehr angenommen. Das sind keine abgerundeten, harmonischen kleinen Kunstwerke — jedes Lied ist ein ungebändigter verwerflicher Naturschrei, und ich bin tief darüber erschrocken. Wie können Sie diese Ausbrüche elementarer Leidenschaft mir, dem abgeklärten Lyriker, widmen! Das ist das Stammeln wilder Leidenschaft in abgerissenen Tagebuchblättern, nimmermehr aber vollendete abgeklärte Kunst." — Hier scheint Storm jeden Versuch zur Kritik von vornherein aufzugeben, um nur seiner Empörung Luft zu machen. Wenn auch diese Aeußerungen sich zum guten Teil gegen schwere Mängel der äußeren Form richten, so entspringt doch dieser „ungebändigte, verwerfliche Naturschrei" einer ungebändigten Natur, einem verwerflichen Inhalt, den Storm mit der größten Entschiedenheit ablehnt. — Im übrigen hat Storm die Forderung nach Reinheit und sittlichem Ernst des Inhalts offenbar im allgemeinen als selbstverständlich vorausgesetzt, zumal er in dieser Hinsicht bei Niendorf, Rodenberg, Geibel und Groth keinen Anlaß zum Tadel finden konnte.

Mit dieser Theorie des Inhalts, die für das rein lyrische Kunst-

---

1) Der Begriff der Abtönung erstreckt sich freilich auch bei Storm keineswegs allein auf das Sittliche. s. u.

2) Ich entnehme diese Stelle dem Aufsatz Babs (S. 837)

werk den realen, notwendigen, allgemeinmenschlichen Gefühlsinhalt in sittlicher Reinheit fordert, verbindet sich aufs innigste

die Theorie der äußeren Form,

die sich um drei weitere Hauptpunkte der Stormschen Theorie bewegt: die Verschmelzung, die Simplizität und die Schlagkraft.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Storm gerade in den Fällen, wo er sich über die äußere Form ausließ, mehr noch als in der Theorie des Inhalts, sich auf negative Art äußern mußte. Jeder wirkliche positive Vorschlag für die Wahl des Ausdrucks, namentlich für den Gebrauch bestimmter Stilmittel, könnte hier, wo vor allen Dingen die innigste Verschmelzung von Form und Inhalt gefordert wird, zu leicht in direktem Widerspruch zu dieser Forderung stehen. — Da es die Aufgabe der äußeren Form ist, den Inhalt auf den Leser zu übertragen, oder besser, die Uebertragung zu vermitteln, so zeigt sich hier im ganzen deutlich das Bestreben, alle wirklichen Aeußerlichkeiten, alles mehr oder weniger Zufällige der äußeren Form auszuschalten, da all dies geeignet erscheint, vom Inhalt abzulenken und dadurch eine Uebertragung zu erschweren, wenn nicht ganz zu vereiteln. Nicht zuletzt liegt ja dieser Theorie auch die Auffassung zugrunde, daß in der reinen Lyrik das einzelne Wort in seiner Bedeutung, der Satz in seinem verstandesmäßigen Sinn, der gesamte Ausdruck in seinem logischen Zusammenhang nicht, wie in der übrigen Poesie, auch immer der Vermittler eines gedanklichen Inhaltes sei. Allerdings wird die kritische Reflexion im rein lyrischen Kunstwerk nur selten ein solches Fehlen des logischen Zusammenhanges als Kunstmittel in der Gesamtdarstellung finden, wie es nicht selten im Volkslied, auch, und zwar als schwerer künstlerischer Mangel, in einem durch manche Jugendbewegungen unserer Zeit propagierten sog. Volkslied sich zeigt. Doch immerhin soll in der reinen Lyrik das Wort und der Satz, der gesamte Ausdruck in erster Linie Träger, „Gefäß" des Gefühlsinhalts sein. „Beschreibungen, fragmentarische Erzählungen, dramatischer Dialog und Reflexionen werden im lyrischen Gedicht häufig nicht um ihrer selbst willen vorgebracht, sondern weil durch sie eine bestimmte lyrische Stimmung ausgelöst werden kann; . . ." sagt Elster ⟨Ueber die Elemente . . . S. 17⟩. Das gilt in besonderem Maße für die reine Lyrik, wie schon aus verschiedenen im ersten Kapitel besprochenen Gedichten hervorgeht; es gilt für die absolute Lyrik im Gegensatz zum neuen Volkslied, in dem Sinne, daß hier die fragmentarische Erzählung nicht zur Anwendung kommt, doch Beschreibungen, Dialog und Reflexionen nahezu ausschließlich einer solchen „mittelbaren Darstellung" ⟨Elster⟩ dienen.

Allerdings hat Storm sich über die Darstellung nicht direkt in dieser Weise geäußert. Sein Eifer hieß ihn nur immer wieder die Reflexionen bekämpfen um der Reflexionen

willen, die sie auslösen, und um der unmittelbaren lyrischen Wirkung willen, die sie zunichte machen können. Seine Theorie richtet sich vor allem deshalb gegen die Reflexionen, weil sich die Gedanken zu leicht am Inhalt beteiligen werden. Sein Gedicht „Schließe mir die Augen beide", vielleicht das wunderbarste Werk absoluter Lyrik, das Storm gelang, enthält Reflexionen, deren unmittelbare Wirkung zum guten Teil eben auf „mittelbarer Darstellung" beruht. In weit höherem Maße trifft das zu für Kellers „Abendlied", das Storm über alle Maßen liebte.

Da Storm vom rein lyrischen Gedicht Uebertragung des Inhalts auf den Leser, also unmittelbare, nicht auf Verstandsreflexion, sondern auf Gefühlsreaktion beruhende Wirkung fordert, so wird allein durch diese Forderung angedeutet, daß eine besonders innige

Verschmelzung

der einzelnen Darstellungsmittel mit dem Inhalt durch Wegfall verstandesmäßiger gedanklicher Beziehungen erreicht werden soll, und daß ebenso die äußere Form, also die Darstellungsmittel in ihrer geschlossenen Gesamtheit sich unmittelbar dem Inhalt verbinden sollen. Der Dichter soll es daher garnicht versuchen, verstandesmäßig für den reinen Gefühlsinhalt die äußere Form zu finden, denn „es beruht . . . das eigentliche Machen und Ausgehen auf derartige Produktionen auf einem gänzlichen Verkennen des Wesens der lyrischen Dichtkunst" (Niend. Kr. W. VIII S. 71). Die Form des rein lyrischen Gedichtes soll unter dem Drange des Gefühlsinhalts entspringen. Nur eine Form, die einen solchen Ursprung hat, kann den Leser die Seelenregung des Dichters wiederempfinden lassen, da sie seinen Blick in keiner Weise auf das „Machen" des Dichters und somit auf den Dichter ablenkt, und nur zum Inhalt, also zum eigenen Innern des Lesers selbst führt.

Damit ist eine Innigkeit der Beziehungen von Form und Inhalt gefordert, wie sie größer nicht gedacht werden und wohl als Verschmelzung bezeichnet werden kann. Wollte man diese Beziehung als Ursache und Wirkung betrachten, so ließe sich sagen, daß als Ursache der Form jedes verstandesmäßige Kunstschaffen des Dichters abgelehnt und dafür die Seelenregung des Dichters in ihrem Drange nach Offenbarung gefordert wird. Der Leser nimmt die Form mit seinen Sinnen auf, d. h. er fühlt, sieht, oder hört die Wirkung, die der Inhalt als Ursache der Form im Dichter hervorrief. Dadurch wird für den Leser die Form zur Ursache des Inhalts, die Form bewirkt im Leser den Inhalt, die Seelenregung, die der Dichter empfand. Tatsächlich geht Storms Auffassung dahin, dass er beides, Form und Inhalt, als ein einheitliches Ganzes ansieht, so zwar, dass die Form gewissermaßen eine Eigenschaft des Inhalts, nämlich die natürliche Grenze des realen In-

halts sei. So heißt es in der Rodenberg-Kritik ⟨W VIII S. 75⟩: „Die poetische Form in unserem Sinne sind nur die Konturen, welche den Körper vom leeren Raume scheiden." Es ist bezeichnend für diese Auffassung, daß Storm oftmals dort, wo er die „schöne Form", [1]) d. h. eine Form zu sehen glaubt, die nicht in dieser innigsten Beziehung zum Inhalt steht, Schlüsse von der Form auf den Inhalt zieht. So heißt es in der Niendorf-Kritik ⟨W VIII S. 72⟩: „Wie geringen Teil überhaupt die Empfindung an diesen Liedern hat, beweißt schon das gemachte, jetzt hoffentlich für immer in der Poesie, wenigstens in der Lyrik, beseitigte Hereinziehen ausführlicher Bilder und Gleichnisse, sowie das verbrauchte Personifizieren von Himmel, Wind, Wolke, Muschel, Rose und hundert andern leblosen Gegenständen, dem man hier überall begegnet. In den allermeisten Fällen wird ein solches Verfahren, das, wie unmerklich auch immer, dennoch auf einer Verstandesoperation beruht und daher zum Verständnis der Rückoperation verlangt, nicht allein dem Leser den unmittelbaren Eindruck des Gefühls verkümmern, welches der Dichter ausdrücken wollte, sondern es wird auch fast immer ein Beweis sein, daß dasselbe nicht in rechter Fülle und Tiefe bei dem Dichter vorhanden gewesen ist." Ohne Formvollendung im Sinne Storms, „welche ihrer Natur nach schon einen künstlerischen Stoff [2]) und ein intimes Verhältnis des Dichters zu demselben voraussetzt" ⟨Rod. Kr. W VIII S. 74/75⟩, sieht Storm den Dichter seine Kunst an einen Inhalt verschwenden, der solcher Bemühungen nicht wert ist. Wenn der Dichter die Regungen seines eigenen Innern zum Inhalt seines Gedichtes nimmt, so soll er es nur tun, wenn sein Gefühl das höchste Maß von Fülle und Tiefe erreicht hat, und ihn zum Schaffen treibt. Erst dann kann und wird der Inhalt die Form schaffen, erst dann wird das Gefühl „wie mit Herzblut alle einzelnen Teile des Gedichtes durchströmen" und die geschlossene vollendete Form, die Verschmelzung von Form und Inhalt bewirken. Keine „schöne Form", nicht die raffinierteste Anwendung der Ausdrucksmittel kann die natürliche Verschmelzung von Form und Inhalt vortäuschen oder erzwingen. Den Inhalt in die Form einzufangen, die Einheit von Inhalt und Form zu erhalten, ist die Aufgabe des rein lyrischen Dichters.

Alle weiteren die äußere Form betreffenden Forderungen stellt Storm gleichsam als unerläßliche Bedingungen für die Verschmelzung von Inhalt und äußerer Form, so besonders die Forderung nach

Simplizität

des Ausdrucks. Storm gebraucht diesen Ausdruck selbst verhältnismäßig selten ⟨z. B. Preller-Kritik W VIII S. 81⟩ und versteht da-

[1]) Vgl. Rodenberg-Kritik, W VI S. 74 und Storms Gedicht „Lyrische Form".
[2]) Also den realen, notwendigen, allgemeinmenschlichen Gefühlsinhalt in sittlicher Unantastbarkeit.

runter die Schlichtheit des „Naturlautes" ⟨vgl. ebd.⟩, also die natürliche Einfachheit eines Ausdrucks, der völlig dem Inhalt, der Seelenregung des Dichters entspringt und entspricht.

Wenn Storm, wie ich sagte, häufig aus einer Trennung von Form und Inhalt auf das Fehlen eines künstlerischen Inhalts schließt, so schließt er ähnlich aus dem Fehlen der Simplizität auf eine Trennung von Form und Inhalt. Man vergleiche auch in dieser Hinsicht die hier, ⟨S. 36⟩ angeführten Aeußerungen Storms aus der Niendorf-Kritik. Doch wenn vielleicht ein solcher Schluss nicht in allen Fällen unbedingt untrüglich ist, so ist doch sicher gerade der einfachste Ausdruck am besten geeignet, der von Storm geforderten Wirkung nicht im Wege zu stehen. So zeigt sich die Forderung nach Simplizität vorwiegend in der Weise, daß Storm sich gegen die Phrase, „diese weltbeherrschende Krankheit" ⟨Vorr. Hausb. W VIII S. 113⟩ wendet. Nur in diesem Sinne sind Storms Auslassungen gegen die Anwendung von Bildern und Gleichnissen zu verstehen, die Herrmann ⟨Diss. S. 17⟩ vielleicht doch zu streng, will sagen, zu sehr als prinzipielle Forderung auffaßt. Auch an der Stelle der Niendorf-Kritik, auf die Herrmann hinweißt ⟨hier mitgeteilt S. 36⟩, verwirft Storm nur das „gemachte" „Hereinziehen" „ausführlicher" Bilder und Gleichnisse und die „verbrauchte" Personifizierung. Diese Ausführung verwirft tatsächlich nur die Phrase, insofern sie „auf einer Verstandesoperation beruht nnd daher zum Verständnis eine Rückoperation verlangt". Wie weit Storm selbst der Phrase eine Daseinsberechtigung zugesteht, erhellt am deutlichsten aus seinen Betrachtungen über die Vorteile der plattdeutschen Sprache ⟨Groth — ⟨Hundert Blätter — ⟩ Kritik W VIII S. 89⟩. Die plattdeutsche Sprache „wird von einem Teile des Volkes gesprochen, der seinen Ausdruck noch mehr aus der unmittelbaren Anschauung als aus der Reflexion schöpft, und besitzt daher eine Fülle anschaulicher lebendiger Worte und ganzer fertiger Redewendungen; in diesen seit Jahrhunderten aufgehäuften und — was die Hauptsache ist — durchaus unabgenutzten Reichtum hat der Dichter nur hineinzugreifen, und es wird sich die im Sprachschatz fertig vorgefundene Phrase an der richtigen Stelle ausnehmen, als sei sie speziell aus der jedesmaligen Situation erwachsen und gehöre dem Dichter eigentümlich. Daß eine solche richtige Verwendung des im Sprachschatze Vorhandenen eben auch einen Poeten erfordert, versteht sich freilich von selbst. In der hochdeutschen Sprache dagegen ist alles Fertige bereits so abgegriffen, und verbraucht, daß es nur in den seltensten Fällen und durch die größte Kunst des Dichters einen frischen Eindruck hervorzubringen vermag, in der Regel aber sogar mit Sorgfalt vermieden werden muß, . . .". Also nur die Phrase im Sinne eines verbrauchten Ausdrucks und im Sinne von „Bildermacherei" bekämpft Storm. Denn wie sie den Kritiker auf das Fehlen einer „konkreten Unterlage" schließen läßt,

so kann ihre Wirkung auf den Leser nicht von der Realität und Tiefe sein, die Storm fordert.

Dasselbe gilt von den „alten poetischen Theatereffekten" ⟨Rod. Kr. W VIII S. 78⟩, worunter Storm, wie es scheint, besonders die Anspielung auf das Wirken märchenhafter Gestalten versteht, die zu der Realität des Inhalts, zu der ganzen für das rein lyrische Kunstwerk geforderten inneren Notwendigkeit nicht passen will. Ueberhaupt wendet sich Storm entschieden gegen jeden „konventionellen Aufputz" ⟨Vorr. Liebesl. W VIII, 108⟩, den er auch in den Volksliedern des Wunderhorns noch findet, obgleich diese Lieder andererseits „vom Pathos zur Simplizität hinleiteten" ⟨ebd. 108⟩. „Ein Lied ist das Kriterium der Ursprünglichkeit" sagt Storm ⟨Vorr. Hausb. W VIII S. 116⟩, indem er sich ganz ausnahmsweise auf einen Vorgänger ⟨Heine⟩ beruft, und fährt fort: „Die meisten unserer sogenannten Dichter aber sind ihrem eigentlichen Wesen nach Rhetoriker mit mehr oder minder poetischem Anstrich und der lyrischen Kunst so gut wie ganz unmächtig." Auch diese Aeußerung schließt die Forderung nach Simplizität des Ausdrucks ein. Nach Storms Ansicht wird jede wahre, tiefe Seelenregung sich nie in rhetorischem Schwall, sondern nur in völliger Einfachheit und Schlichtheit ausdrücken.

Freilich, die Simplizität des Ausdrucks ist nur eine Begleiterscheinung der reinen Lyrik, mit deren geschicktester Nachahmung noch nichts erreicht ist. Nur eine „echte Simplizität" ⟨Prell-Kr. W VIII S. 81⟩ wird gefordert, d. h. ein Ausdruck, der ausschließlich der Seelenregung entspringt, die er einfangen soll, ein Ausdruck wahrer und starker Ergriffenheit, der nur wahr sein kann, wenn er schlicht und einfach ist.

Weitere, die äußere Form betreffende Auslassungen Storms, die ich unter dem Begriff der

Schlagkraft

zusammenfassen will, stehen ebenso wie die Forderung nach Simplizität in engster logischer Beziehung zu der Forderung nach Verschmelzung von Form und Inhalt. Auch die Schlagkraft des einzelnen Ausdrucks wie der gesamten äußeren Form ist in erster Linie als eine Forderung nach Einheit von Form und Inhalt anzusehen. Storm selbst deutet diesen Zusammenhang an, wenn er sagt ⟨Niend. Kr. W. VIII S. 70⟩: „die höchste Gefühlserregung wird, wie das jeder schon im täglichen Leben an sich erfahren mag, auch immer den schlagendsten Ausdruck finden; . . .". Wie die Simplizität, so wird also auch die Schlagkraft des Ausdrucks von der Realität und Notwendigkeit des Inhalts abhängen. Die Schlagkraft des gesamten Ausdrucks beruht wohl in erster Linie darauf, daß natürliche, harmonische

Gewichtsverhältnisse unter den einzelnen Teilen vorliegen. In der „Kunst 'zu sagen wie ich leide'" tritt nach Storms Ansicht ‹Vorr. Hausb. W VIII S. 115› „die Forderung, den Gehalt in knappe und zutreffende Worte auszuprägen", besonders scharf hervor, „da bei dem geringen Umfang ‹des rein lyrischen Gedichts› schon ein falscher oder pulsloser Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören kann, . . .". Hier ist, hauptsächlich wohl zu Gunsten der Schlagkraft, für das rein lyrische Gedicht von vornherein ein geringer Umfang stillschweigend vorausgesetzt. Allerdings läßt sich denken, dass in diesem Falle allein schon ein größerer Umfang der von Storm geforderten Wirkung hinderlich sein könnte, zumal wenn man sich an die enge Begrenzung des Inhalts erinnert. In erster Linie aber fordert Storm hier, daß jede Einzelheit des Ausdrucks die Tragkraft besitze, die ihr zukommende Bedeutung ganz auf sich zu nehmen. Ein „pulsloser" Ausdruck, der die sinnliche Realität, ich möchte sagen: das leibhaftige Leben des Gesamtausdrucks zu seinem Teil nicht tragen kann, zerstört die Wirkung des ganzen dadurch, daß er ihre Entwicklung hemmt. In noch höherem Maße ist das der Fall bei einem „falschen" Ausdruck, der überdies vielleicht auch noch den Blick des Lesers auf die Arbeit des Dichters lenken könnte.

In diesem Zusammenhang sei auch an die wenigen Aeußerungen erinnert, die sich auf Rhythmus und Klangfarbe des Verses beziehen. Storm fordert, daß die einzelnen Worte „durch die rhythmische Bewegung und die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst" werden, „aus der sie entsprungen sind; . . ." ‹Vorr. Hausb. W VIII S. 115›. Diese in Form einer Forderung vorgebrachte Aeußerung ist in dem Sinne zu verstehen, daß beim rein lyrischen Gedicht im allgemeinen die Symptome für eine gelungene Verschmelzung von Form und Inhalt sich bis in den Rhythmus, ja bis in die Klangfarbe der Verse erstrecken werden. Es ist einleuchtend, dass die rein sinnliche Wirkung dieser Ausdrucksmittel die Schlagkraft des Gesamtausdrucks wie des Teilausdrucks äußerst wirksam unterstützen muß.

Schließlich wird auch die Phrase als verbrauchter Ausdruck nicht allein um der Simplizität, sondern auch um der unmittelbaren Schlagkraft des Ausdrucks willen abgelehnt.

Nach dem Gesagten fordert Storm, um es kurz zusammenzufassen, für das rein lyrische Kunstwerk einen realen, notwendigen, allgemeinmenschlichen und sittlich reinen Inhalt, der durch Simplizität und Schlagkraft des Ausdrucks eine Verschmelzung, ja eine völlige Einheit mit der äußeren Form bildet. Storm ist der Ansicht, daß nur bei einem solchen Inhalt und bei solcher Verschmelzung des Inhalts mit der äußeren Form die Wirkung des rein lyrischen Kunst-

werkes auf einer durch keine Reflexion gehemmten Uebertragung einer Seelenregung auf den Leser beruhen kann. Gelingt eine solche Uebertragung auf den empfänglichen Leser völlig, d. h. fühlt der Leser sein eigenes Innere aufs tiefste berührt, ohne daß er durch Reflexion, pulslose Worte oder sonstige Ablenkung in der Realität seiner eigenen Seelenregung gehindert würde, so ist nach Storms Ansicht das Lied „ganz fleckenlos und vollendet, wie Goethes „Freudvoll und leidvoll" " oder Mörikes „Früh wann die Hähne krähn" (vgl. Vorr. Liebesl. W VIII S 106).

Wie ich schon sagte, gelangte Storm zu dieser Auffassung lediglich durch Anschauen der Beispiele, die ihm eine große Vergangenheit der deutschen Lyrik vor Augen stellte. Ich möchte glauben, daß dieser Weg der Erkenntnis für sein lyrisches Schaffen der wertvollste war. Nach außen hin aber hätte Storm dieser Theorie gewiß einen größeren Nachdruck verleihen können, wenn er sich Klarheit darüber verschafft hätte, daß schon vor ihm zahlreiche hervorragende Dichter und Theoretiker zu ähnlichen Schlüssen gelangten. Schon auf Bürgers „Fragmente und Herzensergießungen über Poesie und Kunst", besonders auf Herder und Goethe, auf die Romantiker (namentlich auf A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst sowie auf Schlegels Abhandlung über Bürger) und auf Heine hätte sich Storm in seinen Kritiken berufen können. Manche Gedanken und Gedankengänge seiner Kritiken und Vorreden hatten längst in der Entwicklung der deutschen Poesie eine wichtige Rolle gespielt.

Von besonderem Interesse dürfte in diesem Zusammenhang ein kurzer Hinweis auf das Vorliegen ähnlicher Gedankengänge in einer älteren Theorie sein, die sich ganz im Gegensatz zur Theorie Storms nur mit der Poesie in ihrer Gesamtheit befaßt. Ich meine Schillers Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung".

Es ist freilich immer zu berücksichtigen, daß hier nur diejenigen Aeußerungen Schillers in Betracht gezogen werden können, die sich auf den Typus der naiven Dichtung beziehen. Ferner ist zu bedenken, daß die „naive Dichtung" im Sinne Schillers nicht mit dem „Lyrischen" Storms gleichgesetzt werden kann. Es kommt mir nur darauf an, in Schillers Abhandlung das Vorliegen einiger solcher Forderungen nachzuweisen, aus denen sich für eine Theorie der reinen Lyrik die Stormschen Forderungen ohne große Umstände hätten ableiten lassen.

Es würde zu weit führen, wenn ich mich hier mit der Frage befassen wollte, wie überhaupt die Grenzen verlaufen, die Schiller der naiven Dichtung steckte. Sicher ist aber immerhin, daß das „Beispiel des Volksliedes und der Goetheschen Liederdichtung", die reine Lyrik im Stormschen Sinn ganz im Bereich des „Naiven" liegt.

Wenn Schiller also vom Inhalt Realität, Notwendigkeit, Abtönung und den Ursprung aus dem Allgemeinmenschlichen fordert, so stellt er diese Forderungen auch für die reine Lyrik. Aber freilich bezeichnen Ausdrücke wie „Gehalt", „Gegenstand", Inhalt" bei Schiller ganz andere und zwar weitere Begriffe, als diese oder ähnliche Ausdrücke bei Storm. — Ueber die äußere Form enthält die Schillersche Abhandlung nichts, was zu Vergleichen mit der Theorie Storms herangezogen werden könnte.

Wenn Storm in der Niendorf-Kritik ⟨W VIII S. 71⟩ sagt: „Es kommt nicht darauf an, geistreiche Gedanken über die Liebe in Versen vorzutragen, wie dies z. B. in Geibels „Minnelied", freilich in schönster Weise, geschieht; denn hier entsteht schon ein Mittelding zwischen lyrischer und didaktischer Poesie, . . .", so liegen in dieser Aeußerung die Forderungen nach Realität des Inhalts und Unmittelbarkeit der Wirkung, Forderungen nach Reflexionslosigkeit der Darstellung, die in ähnlicher Weise Schiller in der Lyrik Hallers, Kleists und Klopstocks nicht erfüllt sieht, wenn er sagt ⟨W VIII S. 352/53⟩: [1]) „Das Gemüt kann keinen Eindruck erleiden, ohne sogleich seinem eigenen Spiel zuzusehen und, was es in sich hat, durch Reflexion sich gegenüber und aus sich herauszustellen. Wir erhalten auf diese Art nie den Gegenstand, nur was der reflektierende Verstand des Dichters aus dem Gegenstand machte, und selbst dann, wenn der Dichter selbst dieser Gegenstand ist, wenn er uns seine Empfindungen darstellen will, erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüt reflektiert, was er als Zuschauer seiner selbst darüber gedacht hat." —

Auf der Realität des Inhalts, die Storm so entschieden für das rein lyrische Kunstwerk fordert, beruht nach Schillers Ansicht zum guten Teil die Stärke des naiven Dichters, also auch des reinen Lyrikers im Sinne Storms. So sagt Schiller ⟨W VIII S. 376⟩: „der naive Dichter hat vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus, indem er dasjenige als eine wirkliche Tatsache ausführt, was der andere ⟨der sentimentalische Dichter⟩ nur zu erreichen strebt."

In enger Beziehung zu Storms Forderung nach Realität des Inhalts stand, wie gezeigt, seine Forderung nach der Notwendigkeit. Nicht der Gewohnheit des Versemachens, sondern dem Drang, ein Erlebnis zu fixieren, sollte das rein lyrische Kunstwerk entspringen. Schiller dagegen sieht das „naive Genie" überhaupt in Gefahr, seine Sphäre „nicht ganz zu erfüllen, wenn es der äußeren Not-

[1]) Schillers Werke. Ausg. Ludwig Bellermann, Leipzig und Wien o. J. VIII Bd.

wendigkeit oder dem zufälligen Bedürfnis des Augenblicks zu sehr auf Kosten der inneren Notwendigkeit Raum gibt. ⟨W VIII S. 384⟩.

Der reale und notwendige Gefühlsinhalt sollte nach Storms Forderung auf den Leser übertragen werden. Dazu war, wie gezeigt, erforderlich, daß dieser Inhalt im Bereich allgemeinmenschlicher Seelenregungen lag. — Schiller dagegen sieht den „Charakter" nicht nur der reinen Lyrik, sondern aller naiven Dichtung darin, daß sie einem allgemeinmenschlichen „Gefühl" entspringt, gleichgültig, ob die Form „lyrisch oder episch, dramatisch oder beschreibend" sei ⟨W VIII S. 380⟩: „Unser Gefühl ist durchgängig dasselbe, ganz aus einem Element, sodaß wir nichts darin zu unterscheiden vermögen. Selbst der Unterschied der Sprachen und Zeitalter ändert hier nichts, denn eben diese reine Einheit ihres Ursprungs und ihres Effektes ist ein Charakter der naiven Dichtung."[1]

Storm sagt ⟨Rod. Kr. W VIII S. 75⟩: „Julius von Rodenberg besitzt weder die Phantasie und den Gedankenreichtum noch auch die Geistes- und die Gemütsbildung, welche der Muse Geibels überall zugute kommt; . . .". Vergleicht man diese Aeußerung, mit der ⟨vor. Seite⟩ mitgeteilten Bemerkung über Geibel aus der Niendorf-Kritik, so wird deutlich, daß in der Gegenüberstellung mit Rodenberg keinesfalls ein uneingeschränktes Lob für Geibel liegt. Man spürt, daß Storm bei Geibel Phantasie, Gedankenreichtum und Geistesbildung vielfach an unrechter Stelle verschwendet sieht. Ein wirklicher Tadel gegen Geibel aber liegt in dem Ausdruck „Gemütsbildung". Einer Gemütsbildung fehlt der Drang, die innere Notwendigkeit, sondern aber fehlt ihr die Tiefe des Ursprungs, der Wert des Allgemeinmenschlichen. Einen ähnlichen Vorwurf scheint Schiller der naiven Dichtung überhaupt zu machen, wenn sie einer „überspannten Empfindung" entspringt ⟨W VIII, 386⟩ „Ueberspannt" nennt Schiller alles, „was zwar nicht die logische aber die sinnliche Wahrheit verletzt und auf diese doch Anspruch macht" ⟨ebd.⟩. So kommt er zu dem Schluß ⟨W VIII S. 386/87⟩: „Die überspannte Empfindung ist nicht ihre Wahrheit, und als wirkliche Empfindung muß sie auch notwendig einen realen Gegenstand haben. Sie läßt daher auch, weil sie unnatürlich ist, einen einfachen Ausdruck zu, und wird, vom Herzen inspiriert, auch das Herz nicht verfehlen. Aber da ihr Gegenstand nicht aus der Natur geschöpft, sondern durch den Verstand einseitig und willkürlich hervorgebracht ist, so hat er auch bloß logische Realität, und die Empfindung ist also nicht rein menschlich." — In dieser überspannten Empfindung sieht Schiller ⟨W VIII S. 387/88⟩ eine besondere Gefahr für die „moralische und religiöse Schwärmerei" und für die „politische Freiheits- und Vaterlandsliebe." Auch hier mag man sich an Stormsche Aeußerungen erinnern.

Es versteht sich wohl von selbst, daß Schiller die Forderung

nach Abtönung an die gesamte naive Dichtung stellte. (Vgl. W VIII, 317).

Wenn Storm bestimmte Eigenschaften und Zustände für den Inhalt des rein lyrischen Gedichtes fordert, so sind seine Forderungen, in erster Linie seine Kritiken so aufzufassen, daß es für ihn poetische Inhalte gab, „die ihrem ganzen Wesen nach Anspruch auf reine Lyrik machen". [1] Der Inhalt des Liebesliedes und ebenso der Inhalt jedes anderen Gedichtes, das eine Seelenregung des Dichters zum Ausdruck bringen will, soll eben als reiner Gefühlsinhalt, in voller Realität und Notwendigkeit zur Geltung kommen. „Der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in die wohlgebautesten Verse eingeschlossen, . . . wird (in diesem Falle) als toter Schatz am Wege liegen bleiben, . . ." (Vorr. Hausb. W. VIII S. 115). Wenn also der Dichter die Regungen seines eigenen Innern offenbaren will, so wird er den größten Gedankenreichtum deswegen unnütz verschwenden, weil immer nur die Poesie, die allein dem Drang des Erlebnisses, der Notwendigkeit ihre äußere und innere Form verdankt, den reinen Gefühlsinhalt zu vollendetem Ausdruck bringen kann. Storm sieht die von ihm kritisierten Dichter sich in den Mitteln vergreifen oder aber, was im Erfolg auf dasselbe hinausläuft, ihre Kräfte an solche Inhalte verschwenden, die doch nur in dem von ihm geforderten Sinne zu vollkommenem Ausdruck gelangen können. — Bei Schiller dagegen richtet sich ein ähnlicher Gedankengang auf das gesamte Schaffen des sentimentalischen und des naiven Dichters (W VIII S. 372): „Der sentimentalische Dichter versteht sich also nicht gut auf seinen Vorteil, wenn er dem naiven Dichter seine Gegenstände abborgt, welche an sich selbst völlig gleichgültig sind und nur durch die Behandlung poetisch werden. Er setzt sich dadurch ganz unnötigerweise einerlei Grenzen mit jenem (dem naiven Dichter), ohne doch die Begrenzung vollkommen durchführen und in der absoluten Bestimmtheit der Darstellung mit demselben wetteifern zu können; er sollte sich also vielmehr gerade in dem Gegenstand von dem naiven Dichter entfernen, weil er diesem, was derselbe in der Form vor ihm voraus hat, nur durch den Gegenstand wieder abgewinnen kann."

Man erinnert sich leicht an die verschiedensten Forderungen Storms, wenn Schiller zusammenfassend sagt (W VIII S. 377): „Ich habe die naive Dichtung eine Gunst der Natur genannt, um zu erinnern, daß die Reflexion keinen Anteil daran habe. Ein glücklicher Wurf ist sie, keiner Verbesserung bedürftig, wenn er gelingt, aber auch keiner fähig, wenn er verfehlt wird. In der Empfindung ist das ganze Werk des naiven Genies absolviert, hier liegt seine Stärke und seine Grenze. Hat es also nicht gleich dichterisch, d. h.

[1] Vgl. Storms Brief vom 27. Juni 1884 an Heyse.

nicht gleich vollkommen genossen empfunden, so kann dieser Mangel durch keine Kunst mehr nachgeholt werden. Die Kritik kann ihm nur zu einer Einsicht des Fehlers verhelfen, aber sie kann keine Schönheit an dessen Stelle setzen. Durch seine Natur muß das naive Genie alles tun, durch seine Freiheit vermag es wenig, und es wird seinen Begriff erfüllen, sobald nur die Natur in ihm nach einer inneren Notwendigkeit wirkt." — Es liegt in der Natur der Sache, daß Storms Theorie sich in allererster Linie an mißlungene Werke halten, und dabei alle wirklichen positiven Vorschläge vermeiden mußte. Denn: „Die Kritik kann ihm (dem naiven Genie) nur zu einer Einsicht des Fehlers verhelfen, aber sie kann keine Schönheit an dessen Stelle setzen".

Es ließen sich in Storms Theorie noch zahlreiche Aeußerungen finden, die in ähnlicher Weise an Ausführungen der Schillerschen Abhandlung anklingen, doch gehört nur der Hinweis auf das Vorliegen ähnlicher Gedankengänge hierher. Ich komme jedoch g. O. noch einmal auf einen nicht unwesentlichen Vergleichspunkt zurück.

Drittes Kapitel.
Der Sinn der Stormschen Forderungen.

Storms Theorie der reinen Lyrik, seine Auffassung vom Wesen des echten Liedes hat auch auf seine Anschauung von der Lyrik im weiteren Sinne ihre Wirkung geübt. Nur freilich läßt sich die Gesamtheit der diesbezüglichen Aeußerungen nicht als Theorie bezeichnen, da keine zusammenhängenden Forderungen gestellt werden. — Ich wies darauf hin, daß Storm prinzipiell kein Ausdrucksmittel verwarf, dasselbe gilt für die Inhalte. Selbst gegen die Ballade, zu der er, „mit wenigen Ausnahmen, . . . niemals ein Verhältnis finden konnte",[1] hat sich Storm niemals prinzipiell geäußert. Die einzige Forderung, die er an die Lyrik im weiteren Sinne stellte, bezieht sich auf den Weg, den die Wirkung des Gedichtes im Leser, der Inhalt im Dichter zu nehmen habe. So schreibt er (13. März 1853) an Friedrich Eggers: „. . . . Es ist eine Kunstforderung für mich, daß das Gefühl sich nur durch das Medium der Phantasie aussprechen dürfe. Die drei Faktoren der Poesie sind: Geist, Phantasie, Gemüt — dem entspricht: Gedanke, Bild, Gefühl. Es muß alles drei immer beisammen sein; auch in der poetischen und Genremalerei." In demselben Brief heißt es: „— ad vocem Bild: darunter verstehe ich nicht die sog. bilderreiche Sprache, die allerdings durch poetischen Drang hervorgerufen werden mag; die aber, da das Suchen des tertii comparationis, wenn noch so unmerklich, immer eine Verstandesoperation bleibt, die poetische Darstellung schwächt; sondern ich verstehe, wenn ich die Wirksamkeit der Phantasie in der Poesie als Bild bezeichne, darunter ein ‚in Szene setzen des Gedankens'. Natürlich verschmähe ich nicht durchaus das vergleichende Bild, wo es besonders wirkend ist; aber im Ganzen will ich es nicht; es führt überdies direkt zur Phrase."

---

[1]) Meine Erinnerungen an Eduard Mörike, W VIII S 19.

Storm fordert also von jedem Gedicht, daß diejenigen Teile seines Inhalts, die das Gefühl des Dichters zum Ausdruck bringen, durch das „Medium der Phantasie" zur Geltung kommen sollen. Wenn Storm die „bilderreiche Sprache" im allgemeinen ablehnt, dagegen die „Wirksamkeit der Phantasie" als „Bild" bezeichnet, so ist daraus zu schließen, daß hier unter Bild alles durch die Phantasie des Dichters gebildete zu verstehen ist, insofern es fähig ist ein „in Szene setzen des Gedankens" zu bewirken. Inwieweit auch an diesen Teil des Inhalts, also an das Gefühl des Dichters im reflexionslyrischen Gedicht die Forderungen nach Realität, Notwendigkeit, Abtönung und nach dem Ursprung aus dem Allgemeinmenschlichen gestellt werden, darüber finden sich in Storms Aeußerungen keine eindeutigen Angaben. In dem einzigen Fall, wo auch dem Häßlichen, also einem Mangel an Abtönung in der Poesie eine Berechtigung zugestanden wird, beruft sich Storm auf die „feinsinnige Gestaltung" und auf die „mächtige Naturstimmung" in Hebbels „Heideknabe", die „dem Häßlichen" hier ein „Recht zur Existenz" erworben habe (Vorr. Hausb. W VIII, 112). Doch ist zu berücksichtigen, daß es sich hier um eine Ballade handelt. Ueber die Reflexionslyrik im allgemeinen liegt hier also gar keine Aeußerung vor, sodaß angenommen werden darf, daß für den Gefühlsinhalt im allgemeinen auch für den Gesamtinhalt des reflexionslyrischen Gedichtes die Forderung nach Abtönung besteht. Das gleiche läßt sich von den Forderungen nach Realität, Notwendigkeit und nach dem Ursprung des Gefühlsinhaltes aus dem Allgemeinmenschlichen sagen. Freilich werden Realität und Notwendigkeit durch das Mitwirken der Reflexion immer wesentlich herabgesetzt, doch sollen diese Eigenschaften auch im reflexionslyrischen Gedicht nicht völlig vermißt werden. Und so ist auch darin der Stormsche Sinn dieser Kritiken und Vorsätze zu sehen, daß die Beurteilung verschiedenartiger Werke der Lyrik von einer klaren Erkenntnis des Wesens und des Wertes der reinen Lyrik auszugehen habe. Hier liegt — und es vorwegzunehmen — auch ein Grund dafür daß Storm sich in seinen Betrachtungen immer und immer wieder der reinen Lyrik zuwandte, über die Lyrik im weiteren Sinne aber sich nicht eingehend äußerte. Storm war offenbar der Ansicht daß ein Dichter, der wie er selbst, sich volle Klarheit über das Wesen der reinen Lyrik verschafft habe, sich nicht mehr derartig im Inhalt bzw. in den Darstellungsmitteln werde vergreifen können, wie er es in manchen seiner Zeitgenossen sah. Jedenfalls sollte jeder Lyriker dort, wo er auch die Regungen seines eigenen Innern zum Inhalt eines Gedichtes machte, sich darüber klar sein, [illegible] gegeben waren, durch unmittelbare Ueberzeugung des Inhalts stärker und tiefer zu wirken als durch die geistreichen Einfälle. Der Kunst der reinen Lyrik auch in der Lyrik im weiteren Sinne Geltung zu verschaffen, darin scheint mir in er-

ster Linie der Sinn derjenigen Stormschen Äußerungen zu liegen, die sich auf die Lyrik überhaupt beziehen.

Da nun in zahlreichen Fällen der Inhalt eines reflexionslyrischen Gedichts nicht ohne Gefühlsanteil sein wird, so ergab sich hieraus für Storm die Forderung ⟨Vorr. Hausb. W. VIII S. 115⟩: „Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden, am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht. — Der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, hat in der Poesie keine Berechtigung und wird an unserm Ohr am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat." Immer also soll die Wirkung eines jeden lyrischen Gedichts „zunächst eine sinnliche" sein, weil dann die Wirkung, soweit sie im Geistigen liegt, sich um so notwendiger ergeben muß „wie aus der Blüte die Frucht". Dieser Weg, den die Wirkung des Gedichtes im Leser nehmen soll, entspricht ganz dem Weg, den auch der „Gedankengehalt" durch das „Gemüt und die Phantasie des Dichters" zu nehmen hat. Auch hier scheint mir die Aeußerung aus der Rodenberg-Kritik ⟨W VIII S. 76⟩ am Platze, in der Storm fordert, daß der Dichter „sich seinen Stoff durch Kampf und Schmerz zum innersten Eigentum erwerben" solle. Auch der bedeutendste Gedankengehalt des reflexionslyrischen Gedichtes soll tief im Leben des Dichters seine Wurzel haben und soll die deutliche Spur davon tragen. Das aber auch nur das ist m. E. der Sinn aller Aeußerungen Storms, die sich auf die Lyrik im weiteren Sinne beziehen.

Wenn dagegen Ermatinger ⟨Deutsche Lyrik . . . Bd. III S. 134⟩, diesen Sinn verkennend, in der Aufnahme Schillerscher Gedichte in das „Hausbuch" „eine notgedrungene Verbeugung" sieht, so täuscht er sich nicht nur über die Charakterstärke und das Selbstbewußtsein Storms. Und gehört nicht unbedingt gerade Schiller zu den Dichtern, deren höchste und reichste Gedankengänge Zeugnis davon ablegen, daß sie tief in einem edlen, überwältigten Herzen ihre Wurzeln haben? Im übrigen konnte Storm bei der Auswahl für die Anthologien seinen subjektiven Geschmack, wie er sich z. B. in seiner Stellung zur Ballade äußert, nicht völlig ausschalten. Ja, mir scheint aus dem Anfang der Vorrede zum „Hausbuch" ⟨W VIII S. 112⟩ hervorzugehen, daß Storm sich immerhin auch von seinem Geschmack leiten lassen wollte, selbst wenn er[1]) an Westermann

[1]) am 17. Juli 1869. Vgl. Kösters Anm. W VIII S. 294.

schreibt: „Ich meine vielmehr, mit bewußter Unterdrückung aller bloß subjektiven Liebhabereien . . . so objektiv ausgewählt zu haben, wie das in solcher Beziehung überall möglich." Uebrigens bleibt auch zu bedenken, daß allein von den im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochenen Werken vier Gedichte nicht in Storms Anthologien aufgenommen wurden, darunter Goethes „Heideröslein" und Mörikes „Er ist's", obgleich alle diese Gedichte sicherlich „Perlen" im Sinne Storms sind

Es sei, mit besonderem Hinweis auf die ‹hier S. 26› angeführten Stellen aus der Niendorf-Kritik, die Gesamtheit der Stormschen Aeußerungen weiteren Betrachtungen unterzogen. — Storms Theorien äußern sich in den weitaus meisten Fällen in Form von Kritiken, selbst dort, wo nicht von vornherein eine rein kritische Absicht vorzuliegen scheint, wie in den Vorworten zu seinen Anthologien. Aber doch liegt auch in diesen Vorworten eine starke kritische Tendenz, wie in beiden Fällen mehrfach ausdrücklich betont wird. So schreibt auch Storm während seiner Arbeit an „Hausbuch" ‹am 8. Mai 1869› an Eggers: „Es handelt sich um ein Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius, welches sich durch die Abwesenheit alles lyrischen Schundes, der in sämtlichen Anthologien wimmelt, hoffentlich die Zustimmung der alten Mitgenossen erwerben wird." In der Vorrede zum „Hausbuch" heißt es u. a. ‹W VIII S. 117›: „Möge nun dies Buch dazu helfen, einesteils auch dem größeren Publikum einen Maßstab für poetische Leistungen in die Hand zu geben; anderenteils diejenigen mit unserer Lyrik wieder zu befreunden, welche der ungeheure Wust des Nichtigen von dieser Dichtungsart zurückgeschreckt hat; . . .".

Ich sagte schon, daß Storm vom Dichter die Fähigkeit einer Zurückhaltung fordert, die ihn davor bewahren soll, „jeder kleinen Gefühlserregung zu ihrem Rechte zu verhelfen". Darin liegt, wenn man so will, eine Forderung für die „Stoffwahl" oder jedenfalls die Forderung nach einem bestimmten künstlerischen Gewicht des Inhalts. Durch diese Forderung nach Zurückhaltung dem Inhalt gegenüber scheint der „agitatorische Eifer" und das Bedürfnis, in abweisenden Kritiken sich zu äußern, in Storm immer neuen Antrieb erhalten zu haben. Es erscheint selbstverständlich, daß bei der von Storm verlangten innigsten Verschmelzung des Inhalts mit der äußeren Form, die Forderung nach Zurückhaltung dem Inhalt gegenüber immer auch eine Zurückhaltung in der Behandlung der Form verlangt. Nur in diesem Sinne sind Storms Auslassungen über die äußere Form zu verstehen. Prinzipiell konnte Storm den Gebrauch irgend eines Ausdrucksmittels weder ablehnen noch vorschlagen. Nur gegen den rein verstandesmäßigen Gebrauch dieser Mittel richtet sich seine Theorie, Wo das Bild, der Vergleich, die

Personifizierung, wo selbst die Mittel der unmittelbaren Wirkung nicht nur nicht im Wege, sondern dieser Wirkung dienlich ist, da erkennt Storm diese Mittel stillschweigend an. Selbst über die verschiedenen starren Strophenformen, die von der deutschen Lyrik übernommen wurden, hat sich Storm nicht abweisend geäußert obgleich doch gerade die Anwendung solch starrer Formen in Widerspruch zu Storms Anschauungen zu stehen scheint. Im Gegenteil schätzte Storm gerade die „Kinder-Terzinen" Heyses hoch ein ⟨Bfw. 2. April 1884⟩ und Heyses Sonnette „Weihnachten in Rom" bezeichnet er ⟨Bfw. 22. Okt. 1879⟩ als das „menschlich tiefste und künstlerisch vollendetste" von den Gedichten, die Heyse ihm aus Italien zusandte.

Will man daher dem Stormschen Sinn in dieser Theorie gerecht werden, so sind nicht zuletzt die äußeren Umstände in Erwägung zu ziehen, unter denen sie entstand. — Einen Dichter wie Storm, der in der unreifen Jugend seines Dichterlebens im Schlepptau so vieler Dichter und Formen gegangen war,[1]) um dann wie mit einem Schlage in den Werken unserer größten Meister die „Poesie in einem anderen Sinn", in ihrem tiefsten Sinn und Wesen zu erkennen, — einen solchen Dichter mußte die ungeheure Zahl neu erscheinender Gedichte notwendig mit Skepsis erfüllen. Daß übrigens diese Skepsis sich auf solche Werke richtete, die eine abweisende Kritik mehr oder weniger verdienten, dafür hat die seit Storms Tod verflossene Zeit die Belege erbracht. Niendorfs, Rodenbergs Gedichte, die hochdeutschen Gedichte von Groth haben die Bedeutung verloren, die ihnen zur Zeit ihres Entstehens vielfach beigemessen wurde. Storms Aeußerungen gegenüber dem Schaffen Geibels, die vielleicht den stärksten Anlaß zur Ablehnung der Theorie durch Zeitgenossen und spätere Beurteiler gegeben haben, sind durchweg rein prinzipieller Art und richten sich eben gegen den Hauptvertreter aus dem entgegengesetzten Lager. Im übrigen hat Storm die Werte in den Dichtungen Geibels ebensowenig übersehen, wie er sich über die Schwächen seines Lieblings Heine hinweggetäuscht hätte.

Schließlich aber müssen, was bisher noch nicht geschehen, auch die Inhalte der Stormschen Anthologien als Aeußerungen seiner Theorie in Betracht gezogen werden. Solche Untersuchungen würden den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten, doch sei hier immerhin darauf hingewiesen, daß auch von Geibel Gedichte in die Anthologien aufgenommen wurden. Die so manchem Urteil zugrunde liegende Ansicht, daß Storms Theorie allzu streng sei,[2]) wird gewiß

---

[1]) hierüber geben bes. die Diss. von Peyn und Herrmann zahlreiche gründliche Aufschlüsse.

[2]) Ich denke hier besonders an die Urteile Kösters ⟨W. I. S. 20 Vorwort⟩, Peyns ⟨S. 192⟩ und Ermatingers ⟨Deutsche Lyrik, Bd. III. S. 134⟩.

hervorgerufen durch den vielfach scharfen Ton, namentlich aber dadurch, daß Storm immer bestrebt war, „das höchste der Gattung" (Brief von Heyse, 25. Juni 1884), das vollendete Werk der reinen Lyrik seinen Zeitgenossen vor Augen zu stellen. So entstand diese Theorie der reinen Lyrik, in der er sich durch die schon erwähnten Zeitverhältnisse m. E. allerdings gezwungen sehen mußte, Zurückhaltung dem Inhalt und der äußeren Form gegenüber, Zurückhaltung in jeder Hinsicht und um jeden Preis mit äußerster Entschiedenheit zu fordern. Sein Hinweis darauf, daß das vollendete Kunstwerk der reinen Lyrik äußerst selten sei, kehrt daher oft wieder. Wenn trotzdem das „Hausbuch" annähernd 500 Gedichte verschiedensten Inhalts enthält, so ist daraus zu schließen, daß es nicht die Absicht Storms war, „ganzen Gebieten der Lyrik die Anerkennung zu versagen".[1]) Die Veranlassung zu solchen Urteilen gab Storm durch seine entschiedene Konzentration auf das enge Gebiet der reinen Lyrik, auch dadurch, daß er im Ausdruck nur selten einen Unterschied zwischen der reinen Lyrik und der Lyrik im weiteren Sinne machte. Unser Urteil kann m. E. aber nur dann der ganzen Haltung der Theorie gerecht werden, wenn es die Gründe berücksichtigt, die Storm zu dieser Einseitigkeit trieben.

Einen Hauptgrund zu dieser Einstellung sehe ich darin, daß Storm, wie ich sagte, glauben mußte, Zurückhaltung in dem oben besprochenen Sinne fordern zu müssen. Ich möchte überhaupt diese Forderung für das A und O der ganzen Theorie halten. Denn sie scheint fast in jedem Satz zu liegen und sie drückt eben durch die Konzentration auf die reine Lyrik der ganzen Theorie ihren Stempel auf. Storm selbst wurde durch die Wirkung eines rein lyrischen Kunstwerkes offenbar derartig gepackt, daß er dem „ungeheuren Wuste" nichts Wirksameres glaubte entgegenhalten zu können als das, was ihm selbst seine „unwiderstehliche Gewalt" bewiesen hatte.

Der andere Hauptgrund aber für den dauernden Hinweis gerade auf die reine Lyrik liegt tief in der Eigenart Storms begründet. Die Freude, mit der er am Leben hing, das tiefe Glück, das er auf Erden erfuhr, und andererseits die felsenfeste Ueberzeugung, daß mit dem Leben alles aus sein müsse, scheinen mir in Storm die unbezwingbare Sehnsucht erweckt zu haben, die Spuren wenigstens seines Daseins unbedingt dauerhaft zu wissen. „Dauer ist die tiefste Sehnsucht dieses Menschen", sagt Herrmann (W I S. 5), und nichts hat dieser Dichter mit größerer Energie zu erreichen gestrebt, als einen unvergänglichen Wert seiner Gedichte, einen Wert, der für jede Kritik späterer Zeit unantastbar bleiben sollte. Dieses Bestre-

[1]) W I S. 20 Einleitung Kösters.

ben scheint mir durch eine Ueberzeugung gestützt gewesen zu sein, zu der „das Beispiel des Volksliedes und der Goetheschen Liederdichtung", besonders auch die Beispiele Mörikes und Heines, überhaupt alle Beispiele der reinen Lyrik die Veranlassung geben mochten. Storm ist m. E. der Ueberzeugung gewesen, daß das rein lyrische Kunstwerk so, wie er es in seiner Theorie fordert, auf einem absoluten Gipfel dichterischer Kunst stehe, will sagen, in einem Zustand kritischer Unantastbarkeit sich befinde, den allerdings auch nur die reine Lyrik zu erreichen fähig sei. Man erinnert sich vielleicht in diesem Zusammenhang an die ‹hier S. 43› mitgeteilte Auffassung Schillers, der die naive Dichtung überhaupt einen „glücklichen Wurf" nennt, der „keiner Verbesserung bedürftig" sei, wenn er „gelingt". Ich betone, daß Storm diese Ueberzeugung an keiner Stelle eindeutig ausgesprochen hat, ja, ich will es dahingestellt sein lassen, ob sie ihm überhaupt zum vollen Bewußtsein kam. Immerhin aber scheinen doch in Storms theoretischen Aeußerungen hier und da Hinweise auf das Vorhandensein dieser Ueberzeugung vorzuliegen, so, wenn er fordert, einen Stoff „zum endgültigen künstlerischen Ausdruck zu bringen; . . ." ‹Vorr. Liedesl. W VIII S. 111› oder wenn er in einem Brief an Heyse ‹2. April 1884› verlangt, „eine Summe der Empfindung auf einmal und ein für allemal lyrisch auszuprägen". Auch die verschiedenen Hinweise auf die kurze Lebensdauer so zahlreicher Gedichte scheinen mir letzten Endes von der Ueberzeugung auszugehen, daß das von ihm geforderte rein lyrische Kunstwerk seiner ganzen Entstehungs- und Wirkungsart nach jedenfalls von besonders langer Lebensdauer sein müsse.

Ganz besonders aber ist die schon erwähnte Tatsache zu beachten, daß Storm durch die unwiderstehliche Wirkung lyrischer Kunstwerke, vielleicht nicht zuletzt durch die Gewalt eigenen Erlebens und eigener Werke veranlasst wurde, dem tiefsten Sinn und Wert der Lyrik nachzugehen. Es ist nur natürlich, daß er sich dabei vorwiegend gerade mit der reinen Lyrik befaßte. Wenn aber gar, wie man m. E. annehmen darf, dieser ganzen theoretischen Betätigung die erwähnte Ueberzeugung von der Möglichkeit eines absoluten Gipfels zugrunde lag, so gewinnt die Einseitigkeit dieser Theorie ihre Merkwürdigkeit von einem neuen Gesichtspunkt. Denn nun mußte Storm immer wieder nach dem letzten Ausgangspunkt, nach dem absoluten Gipfel, dem Ziel seiner Sehnsucht nach Dauer zurückkehren. Gewiß sind diese Theorien auch geschrieben, „einer ganzen Klasse von Poeten" ‹Niend. Kr. W VIII S. 74› und dem großen Publikum nicht zuletzt im Interesse der Anerkennung der eigenen Lyrik den Standpunkt klar zu machen. Aber die ganze Haltung der Theorie, in erster Linie die Einseitigkeit ihrer Konzentration, hat den Ursprung, die gewaltige innerste Triebkraft dieser Kritiken und Vorreden nicht zu verbergen vermocht. — Emil

Kuh schreibt einmal an Storm („An Goethes Geburtstage" 1873): „Sie sind geradezu ausserstande, anders als dichterisch zu erzählen, auch wo Sie nur mitzuteilen und dem Ihnen ganz eigentümlichen Zauber zu entrinnen suchen . . .". Auch Storms Theorie bestätigt das, auch sie legt noch Zeugnis ab von der „Konzentrationskraft der Lebens- und Empfindungsaussagen", die Thomas Mann (W I Düsel, Einl. S. 9) der Stormschen Lyrik nachrühmt. Es ist bekannt, wie Storm zeitlebens trotz aller Lebensfreude unter einem tiefen Vergänglichkeitsschmerz zu leiden hatte. An der Ueberzeugung von der Unvergänglichkeit des rein lyrischen Kunstwerkes aber scheint seine Sehnsucht nach Dauer einen mächtigen Halt gefunden zu haben. Die Theorie der reinen Lyrik ist der Wegweiser und die Genugtuung zugleich für Storms lyrisches Schaffen und das Zeichen einer gewaltigen, einer wirklich gewaltigen Energie.

Ich muß es auch an dieser Stelle noch einmal hervorheben, daß es durchaus nicht unbegründet erscheint, wenn diese Theorie vielfach streng und einseitig genannt wird. Nur haben wir m. E. kein Recht, solche Aeußerungen im Sinne eines Vorwurfs zu tun. Denn Storm konnte nicht anders schreiben, er mußte seine tiefste Ueberzeugung in diese Auslassungen legen, und er hatte das Recht dazu, wenn es ihm gelang, sich in die Reihe unserer größten zu stellen. Und wenn auch Storm dem lyrischen Schaffen C. F. Meyers und Kellers nicht gerecht werden konnte: ihre Bedeutung hat er weder unterschätzt noch untergraben. Der Oeffentlichkeit hat Storm seine Meinung über diese Dichter vorenthalten. Als einem überragenden Meister der reinen Lyrik aber wird man Storm die Berechtigung nicht absprechen können, seine Meinung selbst über Keller und Meyer in Briefen zu äußern. — Und was will es besagen, wenn Storm sich mit seinem Freund Heyse über Fragen der Lyrik nicht einigen konnte? Ich glaube Heyses Bedeutung nicht zu unterschätzen, wenn ich sage, daß er aus dem Briefwechsel mit Storm nur Nutzen ziehen konnte.

Aus alledem aber ergibt sich, daß die Grenzen der Anwendbarkeit dieser Theorie äußerst eng sind, zumal wenn man bedenkt, daß über die Lyrik im weiteren Sinne keine bestimmten Anhaltspunkte gegeben sind. Es kommt hinzu, daß wir nur in solchen Fällen einer Anwendung im Stormschen Sinne sicher sein können, wo eine Gelegenheit gegeben ist, uns dieser Theorie im ablehnenden Sinne zu bedienen. Nur wo ein Mangel an Symptomen des künstlerischen Inhalts sich zeigt, also wo z. B. ein reiner Gefühlsinhalt nicht allgemeinmenschlich oder nicht notwendig oder nicht abgetönt erscheint, wo Reflexionen am reinen Gefühlsinhalt sich beteiligen wollen, — nur in solchen Fällen können wir sagen, daß die reine Lyrik im Sinne Storms nicht erreicht sei.

So viel daher auch Alfred Biese zum Verständnis Stormscher Lyrik beigetragen haben mag, scheint es mir doch gewagt, wenn er zu einer Erweiterung und Fortbildung der Stormschen Anschauungen auffordert.[1]) Eine solche Fortbildung müßte sich doch vor allem mit Forderungen befassen, die an die Darstellung zu stellen wären. Gerade hier aber wird die reine Lyrik mehr als irgend eine andere poetische Ausdrucksform sich einer Festnagelung entziehen. Dieser Umstand ist von Storm selbst offenbar rein gefühlsmäßig erkannt. Seine Theorie schlägt daher, wie gesagt, prinzipiell kein Ausdrucksmittel vor und lehnt keines ab. Denn jeder positive Vorschlag müßte hier ein Vorschlag zur „schönen Form" sein, müßte im Widerspruch stehen zu Storms Forderung nach rein natürlicher Verschmelzung von Form und Inhalt. — Selbst Biese aber, dem für diesen Fall noch eine besonders tiefe und echte Liebe zur Stormschen Lyrik zugute kam, selbst Biese ist es, m. E. nicht gelungen, von einem Stormschen Standpunkt aus zu urteilen. Seinem Werke „Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker" ⟨Berlin 1896⟩ schickt Biese längere Betrachtungen über das Wesen des Lyrischen voraus, in denen er sich ganz auf Storms Seite stellt. Die Erweiterung und Fortbildung dieser Anschauungen aber, die Biese bei der nun folgenden Besprechung zahlreicher Lyriker stillschweigend vornehmen muß, da die Stormsche Theorie eben eigentlich nur auf die reine Lyrik gemünzt ist, gelingt Biese m. E. ohne Frage nicht im Sinne Storms. Besonders auffallend scheint mir in dieser Hinsicht u. a. sein Urteil über Groths hochdeutsche Gedichte, über die es heißt ⟨S. 123⟩: „Es lebt und webt eine wunderbar schlichte Musik in den kurzen Vierzeilen Groths; wer sie von Hermann v. d. Meden und Hermine Spies hat singen hören, der vergißt es in seinem Leben nicht". — Ein solches Urteil wäre im Sinne Storms vernichtend, ähnlich wie wenn Storm ⟨am 1. Nov. 1881⟩ an Heyse über Hoffmann von Fallersleben schreibt: „ . . . er kann nur etwa noch komponiert werden".

Das lyrische Schaffen Storms ist u. a. in den Dissertationen von Walter Herrmann ⟨Leipzig 1910⟩[2]), Bruno Peyn ⟨Marburg 1913⟩ und Mathilde Schäfer ⟨Marburg 1925?⟩ der gründlichsten Betrachtung unterzogen und in treffender Weise gewürdigt worden. Dabei befaßt sich Herrmann besonders mit dem Werdegang des Lyrikers Storm und mit der Entstehung einzelner Gedichte, Peyn hauptsächlich mit Stiluntersuchungen und Schäfer mit der Verskunst Storms.

---

[1]) „Theodor Storm als Kunstrichter und als lyrischer Künstler". Preuss. Jahrb. Bd. 169 Heft 3 S. 329.

[2]) Diese Arbeit erhält noch einen besonderen Wert durch das beigefügte chronologische Verzeichnis der Lesarten, das einen interessanten Einblick in Storms Teilarbeit gewährt, die sich in manchen Fällen über 40 Jahre erstreckt.

Schon lange vor Erscheinen dieser speziellen Arbeiten fand Storms lyrische Kunst die verdiente Anerkennung u. a. in Heyses Aufsatz (Literaturblatt des deutschen Kunstblattes, Berlin 1850), in Paul Schützes Werk „Theodor Storm, sein Leben und seine Dichtung" (zuerst Berlin 1887) und in Erich Schmidts „Charakteristik" (1. Bd. Berlin 1886). — Wenn ich trotzdem noch auf einige lyrische Kunstwerke Storms zu sprechen komme, so tue ich es im Hinblick darauf, daß eine gerechte Würdigung der Stormschen Theorie nur dann möglich sein durfte, wenn man sich die volle lyrische Kraft dieses Dichters vor Augen führt.

Storm ist der letzte derjenigen Lyriker des vergangenen Jahrhunderts, deren ganze absolute Kraft und Tiefe sich in der reinen Lyrik, also im neuen Volkslied und der absoluten Lyrik zeigt. Auch Storm hat im neuen Volkslied Hervorragendes geschaffen; man vergegenwärtige sich das Gedicht „Elisabeth", ein Werk der Rohenlyrik, ähnlich wie Mörikes „Früh wann die Hähne krähn", das in seinem ganzen Ausdruck sich an das Volkslied anschließt. So konnte Storm dieses Gedicht in seine Erzählung „Immensee" als „echtes Volkslied" aufnehmen. — Obgleich das Gedicht seinem Inhalt nach ganz der Grundstimmung der Erzählung zu entspringen scheint, ist es doch in seiner Wirkung keineswegs an die Erzählung gebunden und fand daher mit vollem Recht Aufnahme auch in die Gedichtssammlung.

Die Kennzeichen des neuen Volksliedes zeigen sich hier nicht nur in dem „Volkston", sondern besonders auch darin, daß der Inhalt die Mitteilung einer Begebenheit enthält und dadurch, wenn auch nur noch sehr schwach, an die Ballade anklingt. Diese Begebenheit, die durch den Willen der Mutter bestimmte Wahl nicht des geliebten, sondern eines „anderen" Mannes wird zum Ausgangspunkt eines äußerst starken Gefühlsinhaltes. Die Mitteilung der Begebenheit selbst nimmt in der Darstellung den denkbar engsten Raum in Anspruch. Zwei Verse (Strophe 1, Vers 1—2) genügten der Meisterschaft Storms, nicht nur die Begebenheit mitzuteilen, sondern auch durch den sprungartigen Eingang „Meine Mutter hat's gewollt" schon den Trotz anklingen zu lassen, der in der ersten Strophe die Oberhand zu gewinnen scheint, doch in der zweiten Strophe durch Vers 1—4 abebbend in dem Ausruf „Was fang ich an!" zerbricht, um in der dritten Strophe einer tiefen Resignation Raum zu geben. Ueber diese Abwandlung der Seelenregung vom Trotz zur Resignation wird nicht reflektiert. Sie zieht sich als starker Unterton durch das Gedicht und beruht auf der Art und Weise, wie reflektiert wird. Die Reflexionen richten sich ihrem gedanklichen Inhalt nach immer wieder auf die Begebenheit. Der Wille der Mutter, der in Strophe 1—2 angeklagt wird als die Ursache des ganzen Leides, findet in Strophe 3 keine Beachtung mehr. „Ach, wär das nicht ge-

schieben, . . .“ deutet nur noch auf die Begebenheit selber hin, und die letzten zwei Verse suchen auch einen Ausweg aus der Erinnerung an die Begebenheit zu gewinnen. Gerade in dieser erst hartnäckigen (‚Das hat es nicht gewollt“), dann unsicher werdenden (‚Was fang ich an!“) und schließlich verzagenden (‚Ach könnt ich betteln gehn“) Hinwendung der Reflexionen zur Begebenheit zeigen sich die Spuren eines unwiderstehlich wirkenden Gefühlsinhaltes. Hier liegt m. E. die stärkste Quelle für die rein lyrische Wirkung dieses Gedichtes.

Dieses neue Volkslied Storms, aber auch die Gedichte „Im Volkston 1 und 2“ und das „Lied des Harfenmädchens“ mögen darauf hinweisen, von welch außerordentlicher Bedeutung auch für Storms lyrisches Schaffen das Vorbild des Volksliedes wurde. Man erinnere sich in diesem Zusammmenhang an die Auslassung Reinhards (‚Immensee“, Abschnitt „Meine Mutter hat's gewollt“ W VIII S. 296) über Volkslieder: „Sie werden garnicht gemacht; sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen. Unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten.“ Hier klingen deutlich einzelne Forderungen der Theorien an. Auffallenderweise nimmt Storm in seiner Theorie keine Stellung zum Volkslied. Der Grund dafür liegt m. E. darin, daß Storm eine große Gefahr in einer etwa leichtfertigen Anlehnung an das Volkslied sah. Hinweise auf das Vorliegen einer solchen Ansicht scheinen mir hier und da in dem Briefwechsel mit Heyse, besonders in Storms Aeußerung über Martin Greif (Brief vom 13. Febr. 1885) vorzuliegen, die mit den Worten schließt: „Ich möchte bald sagen: er hat sich am Volkslied verdorben“. —

Es ist bekannt, wie hoch Storm gerade sein „Oktoberlied“ schätzte, obgleich es doch weit mehr, als manche anderen seiner Gedichte auf Reflexionen aufgebaut ist. Aber auch dieses Gedicht ist trotz seiner 6 Strophen, trotz seiner zahlreichen Reflexionen ein „Lied“ im Stormschen Sinne der Theorie. Die reflektierende Grundform bewirkt auch hier die lyrische, weil der Gedankengehalt „durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und . . . körperliche Gestalt gewonnen hat“ (Vorr. Hausbuch W. VIII S. 115). Allerdings setzt sich hier das Gefühl bis zu einer Willensregung fort, die in zahlreichen Ausrufen sich äußert. Die Kunst des großen Lyrikers aber spüren wir darin, daß wir mehr als die Willensregung, das Sehnen zu erfassen glauben, dem diese Regungen entspringen. — So schließt sich an die kurze Schilderung des ersten Verses unmittelbar die Willensregung an. Ein gewisser Uebermut spricht daraus, der in der zweiten Strophe auf das Treiben der Umwelt, in der dritten Strophe auf

das eigene Innere sich richtet. Jetzt kehrt die erste Strophe als vierte Strophe wieder, die nun in dieser Stellung ungleich schwerer zu wiegen scheint als am Anfang, und ein starkes Gefühl froher, unerschütterlicher Lebensbejahung ausströmt. Ein starker Unterton freudiger Hoffnung klingt schon in diesem Teil des Gedichtes mit, ausgehend von der Ueberzeugung, daß „die schöne Welt so gänzlich unverwüstlich" und „ein rechtes Herz" doch gar nicht „umzubringen" sei. Diese Hoffnung will nun in Strophe 5 und 6 ganz die Oberhand gewinnen, indem sie über die „grauen Tage" hinaus nach den „blauen Tagen" greift, deren Wiederkehr gar nicht so ferne liegt, weil sie mit derselben Notwendigkeit erfolgen muß, nach der heute der Nebel steigt und das Laub fällt.

Seine außerordentliche lyrische Kraft verdankt dieses neue Volkslied Storms m. E. in erster Linie die Abwandlung der ursprünglichen Seelenregung des Uebermutes zu freudiger Lebensbejahung und schließlich zu einem Fluge der Hoffnung, die keine Dauer der Zeit kennt, und auch am „grauen Tag" über der „Welt in in Veilchen" schwebt. Dieses Ansteigen der Seelenregung unterscheidet sich durchaus etwa von dem Wechsel in der Bedeutung der einzelnen Verse und Worte in Heines „Leise zieht durch mein Gemüt"; die innere Bewegung, die das „Oktoberlied" dadurch bekommt, ist nicht etwa von der stürmischen Gewalt von Goethes „Mailied". Die Bewegung vollzieht sich nicht in solcher Tiefe wie bei Heine, nicht in solch atemloser Eile wie bei Goethe. Nur über den grauen Tag hinweg soll dieser Flug führen. Das mutwillige Flügelprüfen ‹Strophe 1—3›, das kurze zuversichtliche Verweilen ‹Strophe 4›, das hastig entschlossene Windfangen ‹Strophe 5, Umschwung in der Zeitvorstellung, Häufung› führt zu einem ruhigen, starken und zielbewußten Fluge ‹Strophe 6›, der den festen Boden nicht aus dem Blick verliert. — Trotzdem diese Kraft unbeirrbarer Hoffnung immer in erster Linie den empfänglichen Leser packen und die Reflexionen kaum zu einer Wirkung auf den Verstand kommen lassen wird, liegt in diesem Gedicht für die Kritik keineswegs ein reflexionsloser Inhalt vor, den Storms Theorie, ich wiederhole es, mit keinem Worte fordert. Wie hätte anders Storm sich eine solche Vorliebe für das Volkslied bewahren können, wie hätte er anders sagen können: „Ich gebe nicht mein Oktoberlied für Geibels ganze Lyrik".[1]) Auch Storm konnte selbstverständlich nicht ohne Reflexionen auskommen. Die Meisterschaft zeigt sich aber auch bei ihm darin, daß er nur naheliegende und leicht verständliche Reflexionen in durchaus origineller Weise gebrauchte, alle ferne liegenden, schwer verständlichen aber mied. Storms eigene Lyrik zeigt außerdem, daß der Sinn seiner Theorie nicht der sein kann, nur die reinste Lyrik, nur die ab-

[1]) Keller-Storm-Briefwechsel hrg. von Albert Köster, S. 97.

solute Lyrik anzuerkennen, wie es nach seiner Theorie den Anschein haben könnte. Wir müssen vielmehr überzeugt sein, daß alle Gedichte des ersten Teils seiner Gedichtssammlung, selbst ein lehrhaftes Gedicht, wie „Für meine Söhne", der Theorie im Stormschen Sinne in jeder Hinsicht standgehalten haben. Wenn andererseits diese äußerste Selbstzucht, wie sie sich in der Theorie zeigt, für Storms lyrisches Schaffen zu einer Grundbedingung wurde, so haben wir m. E. nicht das Recht, den Gedankengehalt der Stormschen Gedichtssammlung zu bemängeln, wie das Ermatinger tut.[1]) Storm war kein Mensch von der Vielseitigkeit Goethes, der Gedankenschnelle Heines oder der Gedankentiefe Mörikes. Er war auch als Dichter ein Mensch von zähester Energie und steht in der Reihe unserer Größten durch die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, die auch seine Vorgänger groß machte. Storm unterscheidet sich von ihnen besonders durch seine außerordentliche Selbstbeherrschung. So konnte er unter den Genannten zum größten politischen Lyriker werden.

Storm wollte keineswegs „Gefühle ohne Gedanken darstellen", wie Ermatinger[1]) glaubt. Wenn er „von den nachhaltigen und echten Lyrikern derjenige ist, der sich seinen Stoffkreis am meisten beschränkt hat", so hat er es getan, weil er es seiner Veranlagung nach tun mußte. Die überragende politische Lyrik aber mag ein Zeichen dafür sein, daß dieser Stoffkreis nicht gar zu eng war.

Man erinnere sich hier an Storms prinzipielle Zweifel gegenüber der politischen Lyrik und vergegenwärtige sich sein erstes politisches Gedicht „Ostern", ein Gedicht von 8 Strophen, voller Reflexion und dennoch von einer ganz unvergleichlichen lyrischen Gewalt. — Wie aus der Erinnerung gesprochen hebt dieses Gedicht an. Der Ausdruck verharrt in Strophe 1—3 im Imperfektum, obgleich doch all diese Vorstellungen durch ihre Anschaulichkeit unmittelbar der Gegenwart zu entspringen scheinen:

„Wie brennend Silber funkelte das Meer,
Die Inseln schwammen auf dem hohen Spiegel,
Die Möven schossen blendend hin und her,
Eintauchend in die Flut die weißen Flügel . . ."

Es wird also gleichsam in Strophe 1—3 die Gegenwart dadurch zu erreichen gesucht, daß die Anschaulichkeit des Ausdrucks die grammatische Form der Vergangenheit zu überwinden strebt. Allerdings geben Strophe 1—3 ein Erinnerungsbild, aber doch besitzt dieses Bild eine solche Gegenwartsnähe, daß der Tempuswechsel (Strophe 4) der Umschwung zum Präsens in der Einfühlung des Lesers schon im voraus seine Bestätigung gefunden hat. Die Wirkung dieses Ineinandergreifens von Vergangenheit und Gegen-

[1]) Ermatinger, Deutsche Lyrik . . . III. S. 134.

wart ist höchst eigenartig: Vor dem Leser, der nach der 1. Strophe vielleicht eine kleine poetische Erzählung erwarten könnte, steigt nun statt irgend einer Handlung die Natur in ihrem Frühlingsleben, das weite Meer, die erwachende Landschaft auf, wie aus der Erinnerung zur Gegenwart gezaubert. Was wären diese Strophen (1 bis 5) ohne diesen unwiderstehlichen Zug des Erwachens zur Gegenwart anders, als schöne, klangvolle Einzelheiten, denen sich nun ohne inneren notwendigen Zusammenhang die zeitlosen Wunschsätze der 6. Strophe anschließen würden? Nun aber steht diese Strophe wie das Ziel dieses Zuges da, trotz ihrer symbolischen Bedeutung mit dem zur Realität ansteigenden Bilde der Erinnerung aufs festeste verbunden. In die beiden Wörtchen „endlich" und „Heimaterde" will sich der ganze Patriotismus verstecken — und doch geht es wie ein Wetterleuchten nun nach allen Seiten von dieser Strophe aus. Noch einmal muß der Blick in vergangene Zeiten zurück. Nur das tobende Meer sieht dieser Blick, wie es in der Novembernacht die Deiche durchbrechen will (Strophe 7). Doch die unheimliche Gewalt „ze schellt an der festen Wehr" (Strophe 8), die nur dazu dient, das Vertrauen zu stärken, „Denn machtlos zischend [illegible] das Meer" — und die Zuversicht, die schon in den [illegible] der 6. Strophe mitklang, der ganze Jubel der Gegenwart, [illegible] Heimat für alle Zukunft befreit glaubt, strömt aus in [illegible] „Das Land ist unser, unser soll es bleiben." Der Tempus[illegible], [illegible] Ineinanderspielen von Vergangenheitsform und [illegible]swirkung wiederholt sich in Strophe 7—8 in aller Kürze. [illegible]ts es, wie hier die unheimliche, fast erdrückende Vision [illegible] Strophe ihre Gewalt wieder verliert, wie die hohe, furchtbare Wucht der 7. Strophe nun in Strophe 8 „machtlos, zischend" zurückschießen muß.

[illegible] ist das Gedicht „Ostern" trotz seines Umfangs, trotz seiner Reflexionen und Schilderungen ein Werk, das der absoluten Lyrik im [illegible] der Staimlerschen Theorie nahe kommt. Mag immerhin der objektive Inhalt, mögen die Reflexionen, die Bilder eine schwache Bedeutung [illegible] selbst haben, und, rein nach dem Aeußeren beurteilt, der subjektiv-gefühlsmäßige Inhalt demgegenüber zurücktreten: schließlich liegt es — [illegible] vielleicht mehr denn gewöhnlich — am Leser selbst, ob [illegible] die Zusammenklänge von Landschaft und Heimatliebe noch in [illegible] ganzen Tiefe zu erfassen vermag. Jedenfalls ist die lyrische [illegible] dieses Gedichtes ganz außerordentlich, man wird sie in der politischen Lyrik vor Storm nicht finden.

Ein Werk absoluter Lyrik dagegen scheint mir sicher in dem [illegible] „1. Januar 1851" vorzuliegen. Bab bespricht dieses Gedicht [illegible], doch möchte ich einiges hinzufügen, um besonders die rein [illegible] Werte zu betonen. — M. E. ist der Inhalt des 2. Verses [illegible] nur rein gedanklich, wie Bab glaubt. Das „mit einem Strich

in erstaunlicher Kunst" gezeichnete sinnliche Bild des 1. Verses wirkt vielmehr äußerst stark auf den Inhalt des 2. Verses ein:

„Sie halten Siegesfest, sie ziehn die Stadt entlang,"

— eine Impression freudigen Erstaunens scheint auf den ersten, unvorbereiteten Blick hervorzudrängen, doch:

„Sie meinen Schleswig-Holstein zu begraben".

Einer ungeheuer tiefen Verbitterung nur konnten diese Anfangsverse gelingen. Beide Verse strömen in ihrer Gesamtheit diese Verbitterung unmittelbar aus, und doch enthält schon die Wendung „Sie meinen" einen Funken des Trotzes, der nun wirklich blindlings um sich schlägt. Einen „Geniestreich" nennt Bab treffend dieses Schlußwort „Gott sei Dank"! Man beachte dabei, in welchem Gegensatz die ursprüngliche Bedeutung dieser Phrase zu dem gedanklichen Inhalt des Gedichtes steht. Aber eben der Gefühlsinhalt überwuchert jeden Gedanken. Der Trotz, das plötzliche Erstarren in der Verbitterung lauert nur noch auf die Gelegenheit, einen Hieb führen zu können, wuchtiger noch und gegen einen mächtigeren Gegenstand, als Hodlers Holzfäller. Das „Sichzusammenziehen der Kehle", das Thomas Mann ⟨W Düsel I Einl. S. 10⟩ als charakteristische Wirkung mancher Stormscher Gedichte auf der „bebenden Konzentrationskraft der Lebens- und Empfindungsaussage" und auf der „Kunst der Formung zum Einfachen" beruhen sieht, findet seine Erklärung zum Teil in der Theorie, die die Uebertragung des realen Gefühlsinhaltes fordert. „. . . die Lyrik Storms lehrt es, daß Kunst noch in ihrer mildesten, gemüthaft-innigsten Form ein Griff an die Kehle ist . . ." sagt Mann ⟨ebd.⟩. M. E. liegt hier und in manchen anderen Fällen der Grund dafür freilich auch in den Inhalten selbst. Der politische Trotz ist weder vor noch nach Storm in solcher Abgeschlossenheit und Ursprünglichkeit zum Inhalt reiner Lyrik gemacht worden, wie in dem Gedicht „1. Januar 1851". Die politische Lyrik überhaupt ist noch nie und nie wieder einer solchen wahrhaft atembeklemmenden Wirkung fähig gewesen.

Wenn Erich Schmidt bei der Besprechung des „Hausbuches" ⟨I. Bd. S. 465⟩ sagt: „Er ⟨Storm⟩ fahndet immer mit einer gewiß bestreitbaren Feindschaft gegen Gedankenpoesie nach einer sozusagen: lyrischen Lyrik", so will ich dem nicht widersprechen, zumal bei Schmidt kein Tadel darin liegt. Dagegen kann ich auch hier Ermatinger nicht zustimmen, wenn er ⟨Bd. III S. 134⟩ sagt: „Indem Storm auf Gedanken verzichten will, verfällt er einer Selbsttäuschung: damit die Gedanken im lyrischen Gedicht nicht sich an den Vordergrund des Bewußtseins drängen, wählt er möglichst nichtssagende und allgemeinmenschliche, und ist dann genötigt, die lyrische Kraft in der zierlichen und abrundenden Formung zu suchen." Wenn hier und da in den „Neuen Liedesliedern" und in den „älteren Gedichten" sich allenfalls noch Belege für eine solche Auffassung finden ließen,

so ist es doch [illegible], daß wir nach Storms eigenen Aussagen gerade diese Gedichte nicht als Maßstab für die Leistungen des vollendeteren Meisters wählen dürfen.[1]) Maßgebend für die Beurteilung Stormscher Lyrik und für den Sinn der Theorie ist nur das erste Buch der Gedichte. Und hier mag besonders die politische Lyrik Beispiele dafür geben, zu welcher Erweiterung des rein lyrischen Stoffkreises und zu welch unvergleichlichen Kunstwerken die Theorie als Wegweiser führte. Wenn Ermatinger tadelt, daß die Gedanken nichtssagend und allgemein menschlich sind, so wüßte ich doch nicht, welcher Gedanke überhaupt fähig sein sollte, eben als Gedanke lyrische Kraft zu vermitteln. Wie kann aber Ermatinger Storm überhaupt für einen „nachhaltigen und echten Lyriker" halten, ⟨S. 134⟩ wenn er die lyrische Kraft dieses Dichters auf der „zierlichen und [illegible]runden Formung" beruhen sieht? „Man hat das Gefühl, auch hinter der einfachsten Zeile steht ein Erlebnis" sagt Ermatinger ⟨S. 136⟩. Auch darin liegt eben der Sinn der Stormschen Theorie, daß jedes Gedicht, auch wenn es seinem Inhalt nach nicht „Anspruch auf reine Lyrik" macht, Zeugnis von dem Erleben des Dichters ablegen soll, eine Auffassung, die Storm nicht nur mit Goethe, sondern mit unseren großen Lyrikern überhaupt teilt. Gerade die politische Lyrik Storms aber beweist es, welch ein außerordentlicher künstlerischer Vorzug unter Umständen gerade im Zurückdrängen der Gedanken liegen kann.

Storm selbst sah in der Vaterlandsliebe Gegenstände auch für die reine Lyrik und hat durch sein Schaffen bewiesen, daß er sich in dieser Anschauung nicht getäuscht hat. Es ist ihm, wie keinem politischen Dichter vor ihm, in wunderbarer Meisterschaft gelungen, „den Stoff von dem Boden der bloßen Wirklichkeit abzulösen und andererseits sich nicht an rhetorischer Phrase und Bildermacherei genügen zu lassen". Es ist ein unbestreitbares Verdienst Storms, den Bereich der reinen Lyrik nicht nur in der Theorie durch die politische reine Lyrik erweitert zu haben.

Freilich muß eine solche Lyrik sich von den gegebenen zufälligen Begleiterscheinungen frei machen, sie muß, wenn der Gefühlsinhalt die Bedeutung des Allgemeinmenschlichen behalten und überdies nicht die sinnliche Realität verlieren soll, mehr eine patriotische als eine politische Lyrik sein. Die Vaterlandsliebe in ihren unterschiedlichen Regungen bildet daher die Inhalte der Stormschen politischen Lyrik. Die Politik selbst, sofern sie Reflexion ist, das gedankliche Abwägen von Recht und Unrecht, Ehre und Schande und anderer Gegensätze fehlt in dieser Gruppe der Stormschen reinen Lyrik natürlicherweise. Die realen und notwendigen Inhalte bleiben allge-

[1]) Vgl. Vorrede zu den „Neuen Fiedelliedern" und Storms Brief vom 3. Juli 1853 an Eggers.

menschlich, sie entspringen — wenn es erlaubt ist — einer gefühlsmäßigen, allgemeinmenschlichen Politik, der Heimatliebe in ihrem Jubel, ihrem Haß oder in ihrer Verzweiflung.

Ich sagte schon, daß das „Sichzusammenziehen der Kehle", von dem Thomas Mann spricht, zum Teil auch seinen Grund in den Inhalten Stormscher Lyrik habe. Nicht nur die politische Lyrik, auch die erschütternden Totenklagen mögen das bezeugen. — Man vergegenwärtige sich das Gedicht „Einer Toten" 2. In seinem ganzen Aufbau ist dieses Gedicht ein einziger Satz und eine einzige weitausgesponnene Reflexion: Das aber kann ich nicht ertragen, daß einförmig Tag und Nacht wechseln, daß wie sonst der Abend uns vereint, indessen die Mondesstreifen in deine Gruft hinunterweben. Auch hier ist die Frage die, wie reflektiert wird, auf welche Weise es dem Dichter gelingt, die mehr oder minder gedankliche Wirkung der Reflexion zu unterbinden. In diesem Falle zeigt sich ein solches Bestreben rein äußerlich schon darin, daß die mit „daß" und „indeß" eingeleiteten Sätze immer mehr durch ihren Abstand vom ersten Vers ihre rein logische Beziehung zu diesem Vers aufzugeben scheinen. Allein dadurch schon kommt eine Reflexion zustande, die einer gewissen Unruhe nicht entbehrt. Diese Unruhe wird noch dadurch verstärkt, daß sich namentlich in Strophe 1, aber auch in Strophe 2 die Vorstellungen häufen, dass der Blick an keiner Stelle Ruhe zu finden scheint, bis er schließlich ⟨Strophe 3⟩ in der Gruft mit ihren Gitterstäben rettungslos eingefangen wird. Und doch geht neben dieser Unruhe eine merkwürdige, erschütternde Ruhe durch dieses Gedicht, die ihre Spuren im Rhytmus hinterläßt und wohl vor allem in der Vorstellung des aberdlichen Beisammenseins ⟨Strophe 2⟩ zur Geltung kommt. Das Ineinandergreifen dieser gegensätzlichen Regungen, ich möchte sagen das unruhige Ruhebedürfnis, das erst in der Gruft einen unentrinnbaren, qualvollen Halt findet, wird nun zum reinen Gefühlsinhalt des Gedichtes. Denn immer beherrscht doch noch die Reflexion des ersten Verses alle anderen, aber freilich nicht mehr als Reflexion. Der erste Vers, der über alle folgenden hinauszugreifen sucht, dieses „Das aber kann ich nicht ertragen" erhält eine immer tiefere und realere Bedeutung, wird zu einem „Griff an die Kehle", dem kein empfänglicher Leser entgehen kann.

Als ein Beispiel gesammelter lyrischer Kraft in Storms Liebeslyrik mag das Gedicht „Schließe mir die Augen beide" gelten. — Bab bespricht dieses Gedicht ⟨S. 840⟩ in treffender Weise, indem er besonders auf die individuelle Sprachbildung hinweist; doch möchte ich auch in diesem Falle noch mehr auf die rein lyrische Wirkungsart eingehen.

Die Reflexion der ersten Strophe liesse sich zerlegen in den Wunschsatz ⟨Vers 1—2⟩ und die Begründung ⟨Vers 3—4⟩. Aber doch stehen hier Ursache und Wirkung, Begründung und Wunsch nicht

in logischer Beziehung, sondern erhalten ihr Gleichgewicht nur durch die Erfahrung, der sie zu entspringen scheinen. So spricht sich in der 1. Strophe schon das Vertrauen unmittelbar aus, während die Reflexion selbst völlig außer Aktion tritt. Die 2. Strophe führt nun, um einen Ausdruck Schillers zu gebrauchen, den „Gegenstand als eine wirkliche Tatsache" aus. Die logische Bedeutung der Reflexion bleibt ungewiß: wie der Schmerz sich legt — füllest du mein Herz. Um so eindeutiger freilich und um so zwingender spricht, nein handelt hier das in der ersten Strophe erwachte Vertrauen und sucht seinen Gegenstand, die Ruhe und Frieden spendende Liebe, ganz zu umfassen. An dem Inhalt dieses „unergründlich schönen" Liebesliedes, den ich als Empfindung des Geborgenseins durch die Liebe notdürftig umschreiben will, hat keine Reflexion teil. Der reine Gefühlsinhalt bleibt durchaus real und behält die unwiderstehliche Gewalt, die er von Natur besitzt, durch die meisterhafte Behandlung der Reflexion.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß eine Beurteilung der Stormschen Theorie drei Hauptpunkte nicht außer Betracht setzen darf, die geeignet scheinen, gerade den Stormschen Sinn zu beleuchten: die Bedeutung der Theorie der reinen Lyrik für die Lyrik im weiteren Sinn, die Gründe für die Konzentration auf die reine Lyrik und nicht zuletzt das lyrische Schaffen Storms, von dem wir wissen, daß es der Theorie im Sinne Storms, der strengsten Selbstkritik unterlag, und das Storm m. E. durchaus berechtigte, strenge Forderungen zu stellen.

Wenn Storm, wie er selbst sagt, der Ballade keinen Geschmack abgewinnen konnte, so fand doch diese rein gefühlsmäßige Einstellung keinen Eingang in seine Theorie. Prinzipiell lehnte Storm für die Lyrik keinen Gedanken und keinerlei Inhalt ab. Er forderte aber, daß der Gefühlsinhalt eines jeden Gedichtes von der Reflexion unabhängig bleiben und auf die spezifisch lyrische Wirkungsart zur Geltung kommen solle. Diese Forderung ist so zu verstehen, daß jeder Gedankeninhalt, wofern er das eigenste Denken des Dichters darstellt seinen Ursprung aus dem eigensten Empfinden des Schaffenden beweisen soll. Alle diesbezüglichen Aeußerungen Storms sind indeß so allgemein gehalten, daß man hier von einer Theorie nicht sprechen kann. Die Theorie bezieht sich vielmehr nur auf die reine Lyrik.

Die Hauptgründe für eine so enge Begrenzung des Themas liegen zum Teil in den Zeitverhältnissen, durch die Storm sich immer wieder genötigt sah, einer massenhaften und ohne Frage vielfach leichtfertigen Produktion das vollendete Kunstwerk absoluter Lyrik nicht etwa als nachahmenswerte Leistung, sondern als Richtschnur und Maßstab zugleich für jegliches lyrische Schaffen gegen-

überzustellen. Zurückhaltung dem Inhalt und der Form gegenüber ist daher eine Forderung, die aus allen für die Oeffentlichkeit bestimmten theoretischen Darlegungen eindeutig immer wieder herausklingt.

Doch nicht nur das Bestreben, seiner Zeit zu dienen, ist hier zu berücksichtigen. Storm selbst wurde zum ersten Lyriker seiner Zeit — um von seiner natürlichen Berufung abzusehen — in erster Linie nicht durch seine Theorie, sondern durch das Beispiel des Volksliedes und der Gedichtsammlungen unserer Größten. Hier vernahm er den „Naturlaut",[1]) hier glaubte er auf den tiefsten Grund aller Lyrik zu sehen, und hier fand er die „Perlen", von denen er glauben mußte, daß ihr Wert unvergänglich sei. Die Theorie der reinen Lyrik gibt Zeugnis davon, welche Selbstbeherrschung Storm sich auferlegte, um auf keinen Fall, wie in den Jugendjahren, einer „süßen Gewohnheit des Versemachens" Raum zu geben. Erst nach seinem Bekanntwerden mit den Gedichtsammlungen Heines und Mörikes entstehen „Perlen", die seiner Sehnsucht nach Dauer Genugtuung verschaffen konnten, unantastbare Kunstwerke reiner Lyrik, an die sich die Theorie als sein künstlerisches Gewissen immer wieder klammert.

Wenn Storm sich nach Mörikes Tode für den größten lebenden Lyriker hielt, und wenn wir wissen, daß er sich in dieser Anschauung nicht geirrt, so haben wir keinen Maßstab zu [illegible] Theorie etwa zu streng oder zu kleinlich sei. [illegible] durchaus das Recht, den zeitgenössischen Dichtern [illegible] Anschauung darzulegen, die für sein eigenes [illegible] und wichtig war. Wenn wir aber in zahlreichen [illegible] die Warhaftigkeit und Tiefe der Empfindung, die [illegible] Macht ursprünglicher Lyrik nachzuempfinden vermögen so wir nicht mit Ermatinger der Ansicht sein, daß Storm [illegible] Schaffen durch die Theorie „in die Enge getrieben" sei (Bd I 134). Allerdings weist Storms Gedichtsammlung keinen gro[illegible] dankenreichtum auf, aber eben der Gedankenreichtum fe[illegible] dichtsammlung nicht. „Das schlanke Bändchen von Storms G[illegible] gehört als ganzes gewiß zu den strengsten und gesichertsten Sa[illegible] lungen, die wir haben" sagt Ermatinger (III S. 9). Storm ha[illegible] genau gewußt, weshalb er mehr nicht erreichen wollte.

[1]) Dieser äußerst treffende Ausdruck stammt von Heine, von dem Storm ihn zweifellos übernimmt.

Viertes Kapitel.

Wege der reinen Lyrik seit Storms Tode.

„Der Stormsche Lam hat recht kümmerlich fortgeklungen in deutscher Dichtung oder dem, was dafür gelten wollte. Er hat, man muß das eingestehen, auf eine teilweise erbarmungswürdige Weise Schule gemacht. Von ihm von seinem „Nun sei mir heimlich zart und lieb" usw. ist viel Läppisches und Nichtiges hergekommen, viel Bürgerwonne und Goldschnittgemüt, das doch bei ihm, an seiner hochgelegenen Quelle etwas ganz ganz anderes war. Könnte man ähnliche [illegible] nicht über auch das „Buch der Lieder" [illegible]?" [1] So äußert sich Thomas Mann treffend über manche mißglückten Versuche, dem Naturlaute zur reinen Lyrik zu gelangen. Wenn man aber von solchen Nachahmungen absieht, so dürfte sich in der seit Storms Tode verflossenen Zeit kaum ein wirklicher Einfluß durch Theorie oder Beispiel nachweisen lassen. Storms lyrisches Schaffen bildet zusammen mit seiner Theorie den Abschluß einer Entwicklung, die im rein lyrischen Gedicht, im Liede ihre ganz absolute Kraft zum Ausdruck brachte. Die weitere Entwicklung unserer Lyrik aber kehrt der Tendenz zum Liede in [illegible] wenige Ausnahmen. Allein in dieser Hinsicht sind Gottfried Keller und C. F. Meyer „moderner" als Storm. Aber auch Liliencron möchte ich nicht mit Bleibtreu den „geborenen Erben des Stormschen Geistes" nennen. Daß Liliencron der tiefsten lyrischen Wirkung fähig war, steht außer Frage. Gerade in seiner lyrischen Kraft liegt vielleicht der Hauptgrund der Vorliebe Storms für unsern Dichter. Aber Liliencron war kein Liederdichter. Sein Bedeutung liegt in der Ballade, in ihren verschiedensten Spielarten und in seinen Landschaftsbildern mit hier und da hervorleuchtender wundervoller Symbolik. Seine umfangreiche Sammlung enthält nur eine [illegible] Anzahl solcher Gedichte, die Anspruch auf reine Lyrik im Sinne Storms hätten machen können.

[1] Theodor Storm, sämtliche Werke, hrsg. von Dr. Friedrich Düsel, Berlin 1930. Einl. I. Bd. S. 12.

[2] „Deutsche Dichtung und neuere deutsche Lyriker". Berlin 1896 S. 248.

Mit Sicherheit läßt sich nur von drei Liliencronschen Gedichten sagen, daß ihr Inhalt als reiner Gefühlsinhalt hätte zum Ausdruck kommen müssen: „Glückes genug" (,,Heidegänger"), „Lockung in die Ferne" (,,Bunte Beute") und „Mit ausgebreiteten Armen" (,,Gute Nacht"). Wenn sich aber zeigt, daß hier doch entschieden mehr reflektiert wird, als es die für die reine Lyrik geforderte Wirkungsart zuläßt, so erlaubt doch eine solche Feststellung nicht den kleinsten Schluß auf Liliencrons lyrisches Schaffen.

Gewiß läßt sich Liliencron in mancher Hinsicht mit Storm vergleichen; die Tendenz zum Liede fehlt allein schon den Inhalten seiner Gedichte, die geringe Zahl der genannten bestätigt es. Diese Tendenz aber ist vielleicht das wichtigste Kennzeichen der Stormschen Lyrik und der Stormschen Theorie. Wenn Biese [1]) Liliencron Mangel an Selbstzucht und Selbstkritik vorwirft, so mißt er hier, wie wir wissen, mit Stormschem Maße, aber nicht im Stormschen Sinn. Liliencron entzieht sich allein durch die Inhalte seiner Lyrik völlig einer Anwendung der Theorie der reinen Lyrik.

Liliencron steht auf der Schwelle zum Naturalismus, doch ohne Beteiligung an dieser revolutionären Bewegung, die auch in der Theorie der Lyrik so viel Staub aufwirbelte, aber gerade in der Lyrik am wenigsten erreichen sollte. Es scheint zunächst fast, als ob die Gebrüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" die Lyrik noch einmal in das alte Gleis zurückführen wollten, wenn es hier heißt: „Im Drama wie im Roman, vielleicht auch in der Versepik haben wir noch eine Entwicklung zu erwarten, . . . aber in der Lyrik . . . haben wir längst den Maßstab echten Könnens und müssen ihn daher anwenden (3. Heft S. 67—68). Hier und da glaubt man dabei in der Träger-Kritik (,,Ein Lyriker à la mode") Storm selbst sprechen zu hören: „Allerdings kann der Unterschied zwischen wahrer und dilettantischer Poesie nicht durch eine Gleichung bestimmt, nicht wie an einem Skelett demonstriert werden, denn das, was metrische Zeilen zu einem Gedicht macht, dieses innerste Sein der Poesie, steht über dem Erkennen, — wohl aber giebt es einzelne Eigenschaften, welche jedem Kunstwerk unerläßlich sind. Das sind Wahrheit der Empfindung, innige Verschmelzung von Form und Inhalt und eigenartige Persönlichkeit; Mangel an einer dieser Eigenschaften charakterisiert den Dilettanten" (S. 53). Auch das Entsetzen der Hart über „fast hundertfünfzig Bücher mit tausenden von nichts als Liedern angefüllt" (S. 52) mag an Stormsche Aeusserungen erinnern. Bald aber richtet die eigentliche naturalistische Kritik ihr Augenmerk auf die neuen Stürmer und Dränger, und an die Stelle sachlichen Urteils über Vergangenheit und Gegen-

[1]) Lyrische Dichtung . . . . S. 248.

wart tritt ein wütender Sturmlauf fast gegen alles Alte zu Gunsten der neuen Genies.

Aeußerst bezeichnend für dieses Draufgängertum, das sich so völlig unklar darüber war, wohin es strebte, sind die Schriften des Dichters und Kritikers Karl Bleibtreu. Bleibtreu bekämpft „das aufs Moderne gepfropfte Minnesängertum des Plateniden Geibel" [1]), bekämpft Heyse (ebd. S. 25—26) und hebt sich über „Autoren von hoher Begabung wie Storm und Keller" (S. 27) hinweg. Wenn auch Bleibtreu mit Recht sich dagegen wendet, daß „von den kritischen Päpsten alle Lyrik nach dem bekannten ‚sangbaren' Volksliederton bemessen" wird (ebd. S. 48), wenn er auch mit Recht gegen jeden leichtfertigen Gebrauch des konventionellen Apparats sich wendet, es geschieht das doch immer in einer Weise, die mit sachlicher Kritik niemals zu verwechseln ist. Die entschiedene, immer auf die Sache selbst gerichtete Stellungnahme der Gebrüder Hart fehlt Bleibtreu, fehlt überhaupt dem eigentlich naturalistischen Kampf um die Lyrik.

Für die ganze Art und Weise dieser Generation ist es äußerst bezeichnend, wie Bleibtreu Arno Holz einen „preiswürdigen Größenwahn" (ebd. S. 55) vorwirft, gerade Bleibtreu, dessen pathologische Selbstüberhebung wirklich ohne Beispiel ist. „Der Typus dieser ganzen jüngsten Dichtergeneration ist der Größenwahn, Größenwahn mit all seinen widerlichen Auswüchsen des Neides und der Anfeindung jeder anderen Bedeutung", sagt Bleibtreu (ebd. S. 66). Nur freilich merkt er es nicht, wie treffend er sein eigenes Treiben mit diesen Worten kennzeichnet.

Liliencron gegenüber verhielt sich diese Generation verhältnismäßig sehr ruhig. Bleibtreu tadelt zwar, daß „hier und da die gekünstelte Bildlichkeit des Ausdrucks zur Manirtheit ausgeartet" erscheint, doch hebt er die überall hervortretende „unverwüstliche Originalität, fabelhafte Natürlichkeit des Ausdrucks, liebenswürdig imponierende Don Juanerie, echten Realismus" lobend hervor (ebd. S. 49). Es scheint, als ob man den Realismus Liliencrons gerne auf die eigenen Fahnen geschrieben hätte, wenn man nicht instinktiv eine energische Ablehnung Liliencrons gefürchtet hätte. So blieb es dabei, daß man dieses „moderne" und „originale" Genie, das doch so tief in einer alten mächtigen Tradition wurzelte, lieber um seines Realismus' willen nichtssagend lobte, als um der Tradition willen angriff.

Für die bedeutendsten lyrischen Talente der jungen Generation hielt Bleibtreu Wilhelm Arent, Karl Henckell und Arno Holz, dabei schien ihm Karl Henckell „von gesunderem Kaliber" als Arno Holz, von dem er sagt, daß er „teilweise ein Aufsehen erregt hat,

[1]) Revolution der Literatur. Leipzig 1886. S. 5.

das durchaus über das Maß des Berechtigten hinausgeht" (ebd. S. 61).

In Henckells 1921 veranstalteter Gesamtausgabe seiner Gedichte finden sich zahlreiche Annäherungen an solche Inhalte, die eine Behandlung im Sinne der Storms chen Theorie hätten verlangen können. Darum mag in diesem Zusammenhang gerade ein Liebesgedicht Henckells als Beispiel dafür dienen, welch heilloser Begriffsverwirrung die auf die Lyrik gerichtete Theorie des Naturalismus fähig war.

Im Vorwort zu seiner Gesamtausgabe sagt Henckell: „Das Elend und die Kontraste der Welt griffen mir ans Herz und drängten nach Ausdruck. Ohne Zweifel — keine Richtung oder Schule hat mich zum Dichter gemacht, sondern die Natur und das Leben." Damit könnte schon der Boden für eine große rein lyrische Produktion angedeutet sein, wenn Henckell wirklich vom Elend und von den Kontrasten sich hätte „ans Herz greifen" lassen. Aber nicht das eigene Elend sondern das Elend der darbenden Volksgenossen, die Kontraste als Probleme, die Reflexion, das Grübeln ist die „Natur" und das „Leben" Henckells. Infolgedessen zeigt sich selbst in den Liebesgedichten ein maßloses Ueberwiegen der Reflexion, die jede Realität des Gefühlsinhaltes vernichtet. Es ist sehr bezeichnend, daß Henckell [1]) solche Inhalte „kleine Triebe" nennt, also von vornherein darauf zu verzichten scheint, sich seinen „Stoff durch Kampf und Schmerz zum inneren Eigentum zu erwerben". So entstanden zahlreiche Gedichte vom Schlage des Gedichtes „Rose der Sehnsucht" (III. Bd. S. 96), dessen letzte Strophe hier als Beispiel genügen mag:

Müd' hing mein Arm noch auf der Ruhbank Rücken,
Jetzt hebt ein Wunsch ihn mit der Sehnsucht Schwingen:
Er will vom Beet die dunkle Rose pflücken
Und innig, ach, dein schönes Haupt umschlingen.

Es erübrigt sich m. E. völlig, auf die Wirkungsart eines solchen Gedichtes einzugehen. Die Art und Weise aber, wie hier über den Gefühlsinhalt reflektiert wird, ist gleichzeitig so dilettantisch, daß der deus ex machina, nämlich dieser seufzende akrobatische Arm, mit ziemlicher Sicherheit zum Lächerlichen führen muß.

Wenn aber die Dichter von dem Schlage Henckells in zahlreichen Liebesgedichten einen außergewöhnlich großen Mangel an Realität der Empfindung bewiesen, so kann es nicht wundernehmen, daß ihre zahlreicheren tendenziös naturalistischen Gedichte auf lyrische Kraft, auf Wahrheit und Realität des Gefühlsinhaltes von vornherein zu verzichten scheinen.

Die Bestrebungen des Naturalismus überhaupt waren zu einseitig an das „Milieu", an tendenziöse, lediglich der Gegenwart

[1]) in dem Gedicht „Kleine Lieder" Bd. III S. 34.

angehörende Inhalte, teilweise problematischer Natur, zu fest an den „Boden der bloßen Wirklichkeit" gebunden, als daß hier reine Gefühlsinhalte zu „endgültigem" Ausdruck hätten gelangen können. So scheint uns heute ein Gedicht wie „Rose der Sehnsucht" ganz außerhalb des naturalistischen Stoffkreises zu liegen. Wenn der Naturalismus in der Lyrik ein Gebiet sah, das seinen Bestrebungen und Experimenten schließlich nicht mit Unrecht willkommen schien, so war er doch, ohne es zu spüren, gerade in der reinen Lyrik zur Untätigkeit oder aber zum Dilettantismus verurteilt.

Ein anderer Lyriker jener Zeit aber, dessen Bedeutung Bleibtreu nicht ganz übersieht, hat sich frühzeitig mit Entschiedenheit von den Bestrebungen der naturalistischen Richtung zurückgezogen. Arno Holz sagt selbst in seiner Abhandlung „Evolution der Lyrik" (X. Bd S. 490) über seine Beteiligung an der naturalistischen Anthologie: „Moderne Dichtercharaktere" (Herausg. W. Arent): „daß wir Kuriosen der „Modernen Dichtercharaktere" damals die Lyrik „revolutioniert" zu haben glaubten, war ein Irrtum und vielleicht nur deshalb verzeihlich, weil er so ungeheuer naiv war." Holz hat zwar auch manche polemische Themen mit den Naturalisten gemeinsam, weil auch er ein Dichter seiner Zeit sein wollte. Doch der Werdegang dieses Dichters und Theoretikers zeigt eine ganz außerordentliche Selbständigkeit, vor allem aber ein Gleichgewicht von Wollen und Können, das die Schrittmacher einer naturalistischen Lyrik weit hinter sich zurückläßt. Zwar weist sein „Buch der Zeit" (1885) auf mancherlei Beeinflussung durch ältere Dichter, namentlich durch Heine, hin, für den er zeitlebens seine Sympathie bewahrte. Aber doch spricht schon ein echter Dichter daraus, namentlich auch dort, wo Holz sich den reinen Gefühlsinhalten nähert. Hier und da auch zeigt sich ein Bestreben, im Volkston zu dichten, den Holz vielleicht am besten in seinem Gedicht „Im Volkston" (Das Scheiden, ach, das Scheiden) trifft. Einer starken, annähernd rein lyrischen Wirkung halte ich das Gedicht „Vorfrühling 2" fähig, obgleich es nicht frei ist von einer gewissen Maniriertheit des Ausdrucks („doch schlägt mein Herz schon so rot, so rot" — „mein rotrotes Herzblut"), und obgleich die Gedanken vielleicht noch eine zu große Rolle spielen.

Seine umfangreichen theoretischen Arbeiten führten Holz indes zu Forderungen, die geeignet scheinen könnten, dem Liede, der reinen Lyrik im Sinne Storms, die Daseinsberechtigung zu versagen. Auch Holz wendet sich gegen alles Hergebrachte in den Darstellungsmitteln. Unabhängig von den theoretischen Aeußerungen der Naturalisten baut Holz seine Theorie auf. Von Zola und Taine ausgehend, deren Ansichten er nicht anerkennt, gelangt er zu dem Drehpunkt seiner Theorie: „Die Kunst hat die Tendenz, die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Hand-

habung." Dieser „Naturalismus", der sich in seiner Theorie ausschließlich mit den Darstellungsmitteln befaßt, findet eine mit besonderer Energie betriebene Anwendung auf die Lyrik. Holz sagt ⟨W X S. 500⟩: „Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich raus muß aus unserer Lyrik." Aber auch den Reim lehnt Holz ab ⟨W X S. 499⟩: „Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde." — Anstelle des Metrums soll der Rhythmus treten, d. h. der alte, starre „Leierkasten" — Takt soll ersetzt werden durch das einzig notwendige Maß, das sich aus dem Sinn gleichsam von selbst ergibt.

Der Grund zu diesen Forderungen liegt in dem Bestreben, die Lyrik von allem Aeußerlichen frei zu machen, ihr zu einer Ausdrucksweise zu verhelfen, die jede etwaige Nebenwirkung ausschaltet. So sagt Holz ⟨W X S. 494⟩: „Ich hatte das alte, das heute noch herrschende, zu definieren gesucht als ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck'. Oder noch besser: nach einem gewissen Rhythmus, der nicht nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz rein als solche freut.' Aus dieser Definition, deren Fassung ich preisgebe, ergibt sich zwingend die neue: eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt." Es läßt sich nicht übersehen, daß den Forderungen Storms ähnliche Anschauungen zugrunde lagen. Jedenfalls ist das, was Holz bekämpft, auch die „schöne Form" im Sinne Storms, die Anwendung eines Metrums, einer Strophenform, eines Reimes, überhaupt die Anwendung der Darstellungsmittel in einer Weise, die irgendwie dem Inhalt nicht völlig entspringt und entspricht.

Holz glaubte, mit der alleräußersten Konsequenz diesen Gedankengängen folgen zu müssen. So gelangte er denn in seiner Lyrik zu dem Stil seines „Phantasus" und wählte die besondere Druckanordnung, unregelmäßig abgeteilte Zeilen und „unsichtbare Mittelachse", um „die jeweilig beabsichtigten Lautbilder möglichst auch schon typographisch anzudeuten" ⟨W. X. S. 503⟩ [1]).

Es fragt sich hier nicht, ob das „Weltbild" das Holz nach seiner eigenen Aussage [2]) im „Phantasus" zum ersten Mal mit den Mitteln der Lyrik auf Grund seiner „neuen Wortkunst" zu gestalten

[1]) Das Werk von Arno Holz. Hrsg. Dr. Arent, W. Fischer. Berlin 1925. X. Bd.

[2]) Vgl. Vorwort zu dem Abschnitt „Evolution der Lyrik", X. Bd.

versuchte, gerade durch den Holzschen Stil in besonders hervorragender Weise zum Ausdruck gelangt. Die Aufgabe, ein Weltbild zu gestalten, ist für die Lyrik neu. Durch die Anwendung seiner Theorie auf einen für die Lyrik neuen Inhalt aber konnte Holz nicht die Richtigkeit geschweige denn die Notwendigkeit seiner Theorie beweisen. Ein ideales Streben, ein äußerst klarer Blick für die Schwächen der Zeit ist dieser Theorie nicht abzusprechen, deren unerschütterliche Konsequenz bewundernswürdig ist, zumal wenn man bedenkt, mit welch außerordentlichen Schwierigkeiten Holz während seines ganzen Lebens zu ringen hatte. Aber diese Theorie hat große Lücken. Sie spricht nur ganz allgemein von der Lyrik, ohne nach dem Inhalt die verschiedensten Unterscheidungen zu machen. Insbesondere läßt diese Theorie die Frage offen, ob auch für das Lied Reim, Metrum und Strophe abgelehnt werden.

Holz war so sehr von der Richtigkeit seiner Anschauung durchdrungen, daß er jede Versdichtung seiner Zeit, vor allem auch das Schaffen Georges und seines Kreises als „Rückentwicklung" ansah (vgl. W. X. S. 488 u. S. 534). Seine Gedanken aber haben sich auf die Dauer nicht durchzusetzen vermocht und scheinen mir nur besonders geeignet gewesen zu sein, zu der Zersplitterung der deutschen Lyrik beizutragen.

Die auf das erste Erscheinen des „Phantasus" und Holzens „Revolution der Lyrik" (1899) folgende und bis auf den heutigen Tag dauernde Zeit steht ganz im Zeichen dieser Zersplitterung. Impressionismus und Expressionismus suchen einander den Rang abzulaufen, Arbeiterdichtung, Kriegs- und Revolutionsdichtung wollen sich bald vereinen, bald von einander entfernen. Bestrebungen, die alte Lyrik zu erneuern, insbesondere Versuche zur Erneuerung des Volksliedes stehen im krassesten Gegensatz bald zu priesterhaften, bald zu einsiedlerischen Tendenzen. Durch die aufbrausenden Forderungen des Naturalismus, dem hinsichtlich seiner Stilbestrebungen auch Arno Holz zuzurechnen ist, wird der Sinn der Lyrik zum Gegenstand der unterschiedlichsten Betrachtungen gemacht, und jeder Dichter versucht es, eine Lyrik nach seinem Sinn, nach seiner rein individuellen Auffassung von ihrem Wesen zu schaffen. Die in diesem Zusammenhang zu beachtende Folge ist die, daß das Lied als ein rein natürlicher, an keinerlei Auffassung noch Regel gebundener Ausdruck des reinen Gefühlsinhaltes, seine kritische Bedeutung völlig verliert. Freilich entsteht auch in dieser Zeit noch reine Lyrik, aber diese „Perlen" im Sinne Storms sind nicht mehr Perlen im Sinne der neuen deutschen Lyrik, sondern lediglich Nebenprodukte der unterschiedlichsten Bestrebungen, die vielleicht nur noch schwach auf den gemeinsamen Ursprung hinzudeuten vermögen.

Eine Bestrebung, die einerseits mit Holzens lyrischem „Weltbild" zu vergleichen wäre, andererseits aber in ihrer Grundauffas-

sung vom Lyrischen noch auf Storm zurückzugehen scheint, zeigt sich in der Dichtung „Lebe!" von Ferdinand Avenarius (1893). Avenarius will „das Verhalten einer Menschenseele unter der Einwirkung eines bewegenden Geschehens nicht in epischer oder etwa zyklischer Schilderung, noch in dramatischer Abspiegelung, sondern mit den 'menschlichen Zeugnissen' der Lyrik darstellen, jedes Stück für sich 'befreiendes Wort', Ausdruck eines augenblicklichen seelischen Zustandes, alle zusammen aber 'eine sich wechselseitig ergänzende und bewegende organische Komposition'"[1]). Auch hier fragt es sich nicht, ob es Avenarius gelungen, diese Aufgabe der Lyrik ganz zu erfüllen und damit die Berechtigung der „großen lyrischen Form" zu beweisen. Die Forderung einer Komposition, deren einzelne in sich abgeschlossene reimlose Gedichte ein einheitliches Ganzes ergeben sollen, weicht von der Auffassung Storms erheblich ab. Hier wird dem Liede mehr zugemutet, als Storm verlangen konnte. In Einzelheiten aber ist es Avenarius gelungen, den „Ausdruck eines augenblicklichen seelischen Zustandes" zu finden und diesem Ausdruck eine Geltung zu verschaffen, die von dem Inhalt des Ganzen unabhängig ist. Hier und da zeigt sich eine große lyrische Kraft, etwa in dem Gedicht „Seh' unter allem um mich her", obgleich es Avenarius doch nie völlig gelingt, rein unmittelbar zu wirken.

Aeußerst bezeichnend für diese Zeit, in der die reine Lyrik ihre alte Bedeutung hergeben muß, um mit einem ganz untergeordneten Platze vorlieb zu nehmen, scheinen mir gerade diejenigen Bestrebungen zu sein, die sich bewußt der Gefahr einer Ueberfeinerung entziehen, um zu einer neuen volkstümlichen Lyrik, zu einem neuen Liede für das Volk zu gelangen. Ich spreche hier mit Absicht nicht von einem neuen Volksliede. Denn obgleich sich diese Bewegung direkt an das Vorbild des echten Volksliedes anlehnt, liegt ihr doch eine Tendenz zugrunde, die im allgemeinen weit über den Rahmen des rein Künstlerischen hinausgeht. Man spürt es diesen Gedichten deutlicher als den „Volksliedern" der „Butzenscheiben-Romantiker" an, daß sie in der Absicht geschrieben wurden, manchen Jugendbewegungen auf ihrem Rückweg zu einem schlichten, kernigen Deutschtum als Wegelieder zu dienen. Ein Zug zur reinen Lyrik fehlt diesen Bestrebungen, die Simplizität des gedanklichen Inhaltes und der Form scheint geduldig auf den Komponisten zu warten, ohne dessen Mitwirkung wohl keines dieser Gedichte jemals Beachtung gefunden haben würde.

Der namhafteste in dieser Gruppe neuer Lyriker ist Hermann Löns, zu dessen ganzem Jäger- und Beobachterleben diese Töne vielleicht noch am besten passen wollen. Doch liegt m. E. die

[1]) Biese, Lyrische Dichtung . . . S. 193.

wirkliche, vielleicht immer noch nicht entscheidend gewürdigte Bedeutung dieses Dichters auf dem Gebiet der kleinen Tiererzählung. Zwar wurden zahlreiche Löns'sche Lieder von Jode und anderen komponiert, mehrere wurden während des Krieges, einzelne werden noch heute gesungen. Aber Lieder im Sinne Storms enthält auch „Der Kleine Rosengarten" nicht. Ja, es ließe sich auch bei Löns von einer Rückentwicklung des Liedes sprechen die sich vor allem darin zeigt, daß namentlich die Sprunghaftigkeit in der Gedankenfolge, aber auch manche anderen Eigentümlichkeiten des Volksliedes rein äußerlich, schablonenmäßig angewandt wurden.

Wirkliche reine Lyrik im Sinne Storms findet sich nur vereinzelt und, wie gesagt, gleichsam als eine Nebenerscheinung bei einigen wenigen der namhaftesten Lyriker unserer Zeit. Im übrigen zeigt es sich, daß die für die reine Lyrik in Frage kommenden Inhalte verhältnismäßig selten geworden sind. Sie finden sie beispielsweise bei George, aber auch in der gesamten Verwirklichung eigentlich ganz, und zeigen sich selten bei Dehmel und Rilke, während Binding hier eine Ausnahme macht.

Man könnte glauben, daß der problematischen Natur Dehmels die eigentliche lyrische Kraft hätte versagt sein müssen. Dennoch aber klingt hier und da aus seinen Gedichten ein starker Ton ursprünglicher Lyrik. In seiner ersten Gedichtsammlung „Erlösungen" findet sich das vielleicht einzige Beispiel seiner absoluten Lyrik: „Waldseligkeit".

Den reinen Gefühlsinhalt dieses Gedichtes will ich umschreiben als die Empfindung des Einsseins mit der Geliebten durch die Natur. An die kurze Wahrnehmung der Naturerscheinungen (Vers 1—2) schließt sich zunächst eine Beschreibung an, die sich auf diese Erscheinungen bezieht (Vers 3—4). Dabei zeigt sich schon im zweiten Vers ein Anflug von Naturbeseelung, der die Naturbeseelung des 3. und 4. Verses äußerst wirksam vorbereitet. Denn durch die Wendung „Den Bäumen naht die Nacht" ist, unbegreiflich mit welcher Kunst, schon glaubhaft gemacht, daß die Bäume Gefühl und Leben haben. Die durch „als ob" eingeleitete Schilderung bekommt dadurch jetzt die Bedeutung, daß sie nur noch tiefer in das geheimnisvolle, noch nicht völlig geglaubte Leben des Waldes und der Nacht führt. Und nun setzt eine Wirkungsart der Zustandsschilderung ein, die mir ganz einzigartig erscheint: „Und unter ihren Zweigen, Da bin ich ganz allein". — Der Gang der Schilderung entbehrt hier durchaus nicht der Folgerichtigkeit, aber doch will das Gefühl anders reagieren. Denn die Bäume, der Wald, die Nacht, die ganze Natur ringsum lebt für das Gefühl des Lesers und die Wendung „Da bin ich ganz allein" kann nur bedeuten: da fühle ich mich eins mit der Natur. Durch die folgende Reflexion „Da bin ich ganz mein eigen" tritt nun das in der Umgebung der lebenden

Natur aufgehende, selig schwelgende Ich für einen Augenblick in den Vordergrund, um sich in der Wendung „Ganz nur dein" mit überraschender und dennoch überzeugender Hingebungsfreude im Du zu verlieren.

Eine unwiderstehliche lyrische Gewalt liegt in diesem Gedicht Dehmels. Sie beruht m. E. in erster Linie auf der Ablenkung des Blickes von der Natur zum Ich, vom Ich zum Du und darauf, daß diese Ablenkung gleichsam in einer belebten Waldesdämmerung geschieht, die besonders geeignet erscheint, unsere Erwartung zu spannen. Die plötzliche Wendung zum Ich (2. Strophe, 2. Vers) steht ganz unter dem Eindruck des in Strophe 1 gegebenen Bildes; sie befriedigt unsere Erwartung wenig. Der dritte Vers der 2. Strophe will dem Gefühl der Erwartung eher genügen. Doch schon übertrifft der letzte Vers unsere Erwartung selbst und fängt mit einem Schlage den ganzen realen Gefühlsinhalt im letzten Augenblick mit meisterhafter Sicherheit ein. —

In seiner Schrift „Stefan George und Rainer Maria Rilke" sagt Siegfried Kawerau (S. 15): „Der moderne Lyriker sieht sich vor der schwersten Aufgabe. Der Vorrat an lyrischen Stoffen, an Wortschatz und Gleichnis ist ausgemünzt. Der hohe Durchschnitt unserer Zeitschriftenlyrik macht das deutlich." Hier zeigt sich einer der am schwersten wiegenden Gegensätze zwischen der Anschauung Storms und der Anschauung unserer Zeit. Storm hielt nicht nur die lyrischen Stoffe für unerschöpflich, er war auch der Ansicht, daß jedes Ausdrucksmittel, sei es durch den Sprachgebrauch noch so sehr abgegriffen, im Gebrauch eines Meisters ungeahnte neue Wirkung zu vermitteln fähig sei. Eine solche Ansicht verkennt den Wert sprachlicher Neubildung keineswegs, auch die Neuerwerbung lyrischer Stoffgebiete steht ganz im Einklang mit dieser Auffassung.

Kawerau fährt fort (S. 15): „Es gibt mannigfache Wege zur Eigenart. Die bequemsten und naheliegendsten sind bereits gegangen und muten fast schon veraltet an. Unverlierbar ist die Bereicherung, die seit Anette von Droste durch die impressionistische Sehkunst erworben. Die moderne Wortkunst erinnert an hellenistische Kunst. Die Wege, die nur das Fremde aufsuchen, das Entlegenste vom Seltenen, führen abseits, nicht vorwärts. — Die Starken retten sich aus dieser größten Gefahr. Der Meister im Wort R. M. Rilke hat sie überwunden. Er hat den größten Schritt vorwärts getan. Als naives Genie wird er jeder Wirklichkeit gerecht, es gibt nun keine speziell lyrischen Stoffe mehr, sondern jeder Kiesel wird Gold in der Hand des Zauberers. Ein Lastwagen, eine Gruppe auf der Straße, ein auf- und absteigender Ball, ein Tiger im Käfig, ein

kreisendes Karussel — so viel Dinge und Geschehnisse scheinbar alltäglichster Art nur sind, alle können diesem Meister lyrisches Erlebnis werden."

Die „impressionistische Sehkunst" der Droste-Hülshoff, aber auch Heines, ja selbst Goethes hat nun zwar auch auf Storm, stärker noch auf Lilieneron ihre Wirkung geübt. Aber, und für Storm gilt das in besonderem Maße, diese Kunst des Sehens war bislang ein Mittel zum Zweck. Dieses Mittel führt namentlich bei Storm und Heine zu einem Inhalt, der nicht von diesen Mitteln abhängig ist, sondern nur durch sie zum Ausdruck kommt. So ließe sich denken, daß Storm z. B. in dem Gedicht „Schließe mir die Augen beide" den impressionistischen Gebrauch von Vorstellungen des abebbenden Meeres und der stehenbleibenden Uhr durch den Gebrauch anderer auf die Sinne wirkender Vorstellungen hätte ersetzen können, daß aber trotzdem der Inhalt dieses Gedichtes, die Empfindung des Geborgenseins in der Liebe, derselbe geblieben wäre. Die Realität des zum Ausdruck drängenden Gefühlsinhaltes ist für Storm die Grundbedingung des rein lyrischen Gedichtes. Allgemeinmenschlich soll dieser Inhalt sein, weil das Gedicht im Leser dieselbe Regung erzeugen soll, die den Dichter zum Schaffen trieb. Selbst dort aber, wo bei Storm ein reiner Impressionismus den abgelegenen Heidewinkel in seiner Ruhe („Abseits"), die durch das Frühlingswehen erwachende Liebessehnsucht eines Mädchens („Die Nachtigall") oder die Hoffnung einer jungen Frau („Juli") allein in der sinnlichen Existenz zu erfassen sucht — selbst hier zeigt sich ein Zug zum Allgemein-Menschlichen. Denn jedenfalls beanspruchen die genannten Gegenstände ein allgemeineres menschliches Interesse, als etwa ein Karussell, ein Tiger, ein „Kiesel" bei Rilke. Unser Mitgefühl reagiert sehr stark beim Anblick des jungen Mädchens oder der jungen Frau, die Ruhe der Heidelandschaft überkommt auch uns.

Anders bei Rilke. Hier ist der Symbolgehalt entscheidend. Ob der Gegenstand an und für sich unser Interesse beanspruchen kann oder nicht, bleibt unberücksichtigt; der Tiger gilt nicht mehr als das Karussell, das Karussell nicht mehr als der Ball. „Dinge und Geschehnisse scheinbar alltäglichster Art", also gerade die Dinge, die durch ihre Alltäglichkeit kein allgemein-menschliches Interesse beanspruchen, Geschehnisse, die durch ihre Alltäglichkeit kein allgemeines Mitgefühl zu erwecken fähig scheinen, werden durch die Kunst des Dichters, durch sein impressionistisches Sehen in den Bereich unseres Mitgefühls gezogen. Nicht mehr wird „Offenbarung, Erlösung oder mindestens Genugtuung" von der Wirkung auf den Leser gefordert. Denn unser Herz hat nicht von Natur das Verlangen, daß unser bloßes Auge den Tiger anders sähe. Den Leser

zum dichterischen Sehen zu zwingen — darin liegt jetzt die Aufgabe der Lyrik. Wenn Rilke sagt:

„O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollen,
die immer urteil'n über ihr Gefühl . . . "

so glaubt man schon fast eine Anerkennung Stormscher Forderungen voraussehen zu können. Doch „Verse sind nicht, wie die Leute meinen, ‚Gefühle" ⟨die hat man früh genug⟩ — es sind „Erfahrungen"," und so schließt Rilke:

⟨die immer urteil'n über ihr Gefühl⟩
„statt es zu bilden". ⟨vgl. Kawerau S. 70.⟩

Im Anschauen und Dichten Rilkes schwingt vielleicht am deutlichsten die Auffassung vom Wesen der Lyrik um. Der Expressionismus ist in seinen extremsten Formen nicht fähig gewesen, so entscheidend, wie es hier geschieht die Brücken zu der Auffassung des vergangenen Jahrhunderts abzubrechen. Wenn trotzdem in den Gedichten Rilkes hier und da und ganz ausnahmsweise eine bedeutende lyrische Kraft im Sinne Storms zu spüren ist, so liegt das nicht allein an Rilkes genialer Wortkunst, nicht allein am rein Dichterischen dieser „Schau". Es liegt m. E. vielmehr zum guten Teil auch daran, daß unter so vielen „Dingen und Geschehnissen scheinbar alltäglichster Art" immer einige sich finden werden, die durch meine rein persönliche Veranlagung trotz ihrer Alltäglichkeit mein besonderes Interesse gefangen nehmen und mein besonderes Mitgefühl erregen können. So mag es sich, um ein Beispiel zu wählen, treffen, daß mein rein persönliches Interesse an der Tierpsyche in Rilkes Gedicht „Der Panther" einen auch im Stormschen Sinne ‚künstlerischen Stoff" zu finden glaubt. In diesem durchaus nicht allgemein-menschlichen Falle könnte dieser Impressionismus mein Mitgefühl ganz unmittelbar erregen, ohne daß mein Mitgefühl durch das impressionistische Sehen Rilkes „gebildet" werden müßte. Im allgemeinen aber liegt hier kein Inhalt für reine Lyrik im Sinne Storms vor.

Anders aber verhält es sich etwa mit dem Gedicht „Es ist noch Tag auf der Terrasse" [1]. Hier liegt ein allgemein-menschlicher, reiner Gefühlsinhalt vor, der sich vielleicht als freudige Empfindung des Sichauflösens in der abendlich stillen Welt notdürftig umschreiben ließe. Die bezwingende, nahezu rein lyrische Gewalt dieses Gedichtes beruht hier vielleicht in erster Linie auf der Fähigkeit Rilkes, das Abstrakte durch den sinnlichen Ausdruck gegenständlich zu machen. „Da fühle ich ein neues Freuen" wird reflektiert, aber

[1] „Die frühen Gedichte" S. 87.

sogleich betätigt sich diese Freude selbst durch Bildung der wunderbar realen Vorstellung:

„Wenn ich jetzt in den Abend fasse,
ich könnte Gold in jede Gasse
aus meiner Stille niederstreuen."

Ein ähnlicher Vorgang spielt sich in Vers 6—8 ab. Die durch die Zustandsschilderung „Ich bin jetzt von der Welt so weit" umschriebene Empfindung will sogleich, wie in traumhaftem Spiel, sich ins Reale umsetzen in den Versen:

„Mit ihrem späten Glanz verbräme
ich meine ernste Einsamkeit."

Und nun erscheinen die Verse 9—12 als reine Reaktion auf die Empfindung der Freude (Vers 1—5), als Empfindung beglückender Einsamkeit (Vers 6—8), als ein Sichselbstvergessen in der Ruhe des Abends und der Welt.

Auch hier ist in erster Linie das rein persönliche Empfinden des Dichters der Inhalt. Aber doch erleichtert es schon die Wahl des Ausdrucks, daß der Leser alle Schau auf das eigene Innere sammelt und den Dichter vergißt. Vor allem aber berührt sich hier die rein persönliche Empfindungsweise des Dichters fast unmittelbar mit einer allgemein-menschlichen. —

Trotz aller Wirkungen, deren man das verwirrende Durcheinanderklingen der verschiedensten Programme und Einzelauffassungen fähig halten muß, scheint mir doch die Tatsache auffallend, daß selbst der Weltkrieg die reine Lyrik nicht wieder hat wachrufen können. Mag immerhin das Wort Storms seine Geltung beweisen, daß unsere „patriotische und sogenannte politische Lyrik am ärmsten ist", der Krieg gab sicherlich „Stoff" genug auch für eine nicht politische Lyrik. Aber es scheint, als ob die überwältigende Macht des Augenblicks, die unmittelbare Nähe eines dauernd an abertausend Einzelvorstellungen gebundenen Erlebens doch ein Herausgreifen eines allgemein-menschlichen Gefühlsinhaltes besonders erschwert habe. Denn es fehlt zahlreichen Kriegsgedichten nicht an lyrischer Kraft; durch so manches dieser Gedichte namentlich von Flex, Lersch, Bröger, Bartel aber auch anderer, weniger bekannter Dichter hebt im Gegenteil vielfach eine starke Erregung des Augenblicks, der zum Schaffen trieb. Die Inhalte der reinen Lyrik aber fehlen jedenfalls der hervorragenden Kriegslyrik, wie es scheint, tatsächlich bis auf eine einzige, schnell berühmt gewordene Ausnahme.

In der Einleitung zu seiner Anthologie „Deutsche Kriegslieder 1914—1916" hebt Karl Busse drei Gedichte hervor, die, im ersten Kriegsjahr entstanden, eine besonders große Wirkung teils „durch schlichte Schönheit", teils durch „tendenziöse Gewalt" ausgeübt hätten: Zuckermanns „Oesterreichisches Reiterlied", Lissauers „Haßgesang

gegen England" und Brögers „Deutschlandgedicht". Die beiden letzteren kommen hier ihres Inhalts wegen nicht in Frage. In Zuckermanns neuem Volkslied dagegen bewirkt ein reiner Gefühlsinhalt einen unwiderstehlichen Ausdruck.

Karl Busse sagt in seiner Einleitung ⟨S. XIII⟩ über dieses Gedicht: „Erstimmer, seinem Volksliedcharakter entsprechend, der kurze Anschlag einer Naturstimmung: Unheilsvögel als Sinnbilder dunkler Vorahnung. Dann in der gleichen Kürze zweier Zeilen die Ueberleitung auf das menschlich-persönliche Schicksal, und zuletzt die freie Erhebung ins Allgemeine." – Hier sind schon Spuren rein lyrischer Wirkungsart angedeutet, die sich noch weiter verfolgen lassen.

Die dreimal immer in derselben Weise erfolgende Abwendung des Blickes von einem Sinnbild der Natur zum Ich, vom Ich zum allgemeinen Erlebnis hat an sich schon etwas Monotones, das in seiner Wirkung noch wesentlich dadurch bestärkt wird, daß sich eine geringe Abwandlung in der Bezeichnung der „Unheilsvögel" dieser Monotonie zu widersetzen strebt:

„Zwei Dohlen" — „Zwei Raben" — „Zwei Krähen". Ein völlig gedankenloses Tändeln liegt in dieser an das Volkslied erinnernden Abwandlung, das übrigens auch durch die ersten Verse der einzelnen Strophen zum Ausdruck kommt: „Drüben am Wiesenrand" — „Drüben am Ackerrain" — „Drüben im Abendrot". Dieses gedankenlose Tändeln aber bereitet jedesmal äußerst wirksam die Inhalte der an das Ich gerichteten Fragesätze vor:

„Fall ich am Donaustrand?
Sterb ich in Polen?"

. . .

„Werd' ich der erste sein,
Den sie begraben?"

. . .

„Wann kommt der Schnitter Tod,
Um uns zu mähen?"

Diese tiefernsten Inhalte finden denselben monotonen Ausdruck, die variieren in derselben gedankenlos tändelnden Weise und [illegible] den unmittelbar sich anschließenden Ausrufen hin:

„Was liegt daran!"

. . .

„Was ist dabei!"

. . .

„Es ist nicht schad'!"

die ihrerseits wieder die Ueberleitung zu der „freien Erhebung ins allgemeine" bilden. In diesen Ausrufen liegt eine ungeheure Verstärkung der Monotonie, die dadurch entsteht, daß ihre Inhalte [illegible] über die Monotonie der vorausgehenden Verse und deren [illegible] Inhalte hinwegzusetzen suchen. Diese Ausrufe sind die wachsten,

bewußtesten Momente in den einzelnen Strophen. Sie sind wie ein kurzes Kopfheben der in völliger Ungewißheit dahinziehenden Reiter, fast wie das Aufwerfen der Pferde, die hin und wieder gegen die Trensen ziehen, weil der ermüdete Reiter nicht acht gibt. Dieses kurze Erwachen sucht soweit das noch bei der Abgespanntheit und Todesahnung möglich ist, den Sinn des endlosen Weges, den Sinn des großen Geschehens zu erfassen: Kampf (Strophe 1) der Hunderttausende (Strophe 2) gegen Belgrad (Strophe 3) — ein Blick auf das unerschütterliche Ich — auf das unaufhaltsame Vorrücken des Heeres — auf das heißersehnte Ziel.

Busse sagt (ebd. S. XIII): „Strophe für Strophe ist dieses kompositionelle Schema durchgehalten, und dabei ist oder scheint doch wieder alles absichtslos, fast kunstlos in seiner Natürlichkeit und Schlichtheit." Eben durch das „Durchhalten des kompositionellen Schemas" gelangt im Ganzen nicht nur die Monotonie, sondern gleichzeitig auch das gedankenlose Tändeln zu unmittelbarer Wirkung. Jedes Wort scheint mir daher nicht nur absichtslos, scheint mir vor allem in einer nahezu völligen Gedankenlosigkeit gesprochen. Wie ein schwankendes Nebelgebilde nur hebt sich aus dem jede Strophe beschließenden Verspaaren das gemeinsame gewaltige Schicksal, dem jeder Gedanke unterliegt, dem jeder Wille Bindings folgt: Kampf der Hunderttausende gegen Belgrad.

Der nahezu reine Gefühlsinhalt des „Reitvolkes" ließe sich etwa umschreiben als die Empfindung, einem übermächtigen Schicksal zuversichtlich in eine grenzenlose Ungewißheit folgen zu müssen. Dieser Inhalt gelangt zu einem Ausdruck, dessen ergreifende Schönheit und unwiderstehliche Gewalt wohl hier und da in Einzelheiten sich erklärt, die aber doch letzten Endes, wie in jedem rein lyrischen Werke, so unbegreiflich bleibt wie die Macht des Erlebnisses, die es werden ließ. —

Nach Beendigung des Krieges fand das gewaltige allgemeine Erleben dieses Ringens einen geschlossenen durch strenge Kunst gebändigten Ausdruck in dem Gedichtband „Stolz und Traue." Rudolf G. Bindings [1]). Gerade die Entstehung dieser Gedichte aus der Erinnerung ist bezeichnend für die Eigenart dieses Dichters, für den jede Kunst „Gestaltung und Ausdruck innersten Empfindens in äußerster, zwingender Bestimmtheit" ist, und der in der „Gestaltung . . . das eigentliche Ende des Erlebnisses" sieht [2]).

Nicht nur die Sonderstellung Bindings, die, wie gesagt, in zahlreichen Annäherungen an reine Gefühlsinhalte sich kundtut, erklärt diese knappe Aeußerung. Bindings Kunst erstrebt das „Ende des Erlebnisses" [2]), sie sucht nicht die Realität der Empfindung zu er-

[1]) Frankfurt a. M. 1923. „Geschrieben 1920—1921".

[2]) Binding in seiner „Lebensdiagonale", die der Verlag Rütten und Loening, Frankfurt a. M. nebst einer kurzen Besprechung „Das Werk des Dichters" von Dr. Hugo Marti, Bern, den Werken Bindings beizulegen pflegt.

halten, sie will die Empfindung verklären. Denn „äußere Schicksale waren keine Erlebnisse für ihn. Erst wenn er sie gestaltet hatte, durfte er sich rühmen, sie erlebt zu haben [1])".

Auch Bindings Kunst beruft sich auf eine ähnliche Auffassung, wie die Kunst Rilkes, die, wie gezeigt, des „Gefühl" „bilden" will. Nur Rilke bildet das Gefühl vorwiegend an den Realitäten der Dinge und äußeren Vorgänge, Binding an den Realitäten seines bewegten Inneren. Und diese Kunst Bindings (aber auch m. E. vielfach die Kunst Rilkes) hat, wie Marti sagt, „die gelassene, aus innerer Sammlung und ruhiger Bewußtheit wachsende Gebärde" der Kunst Georges [1]). Es ist einleuchtend, daß das Gebiet der Inhalte einer solchen Kunst, mag es auf der einen Seite durchaus grenzenlos sein, doch auf der anderen Seite die entschiedenste Grenze hat. Zwar gehören alle Regungen, deren die menschliche Brust fähig ist, in diesen Bereich. Doch die Wirkung dieser Regungen auf den Dichter steht fest. Die „Gebärde", von der Marti spricht, ist zum stereotypen Inhalt auch in Bindings Kunst geworden. Diese Lyrik kennt keine überwältigenden Inhalte mehr, sie kennt nur noch überwältigte, bezwungene, abgeklärte Inhalte. Storms Forderungen nach der Notwendigkeit und dem Allgemein-Menschlichen des Inhalts scheinen hier durch die Strenge der Kunst überwunden.

Es läßt sich nicht bestreiten, daß auch ein in diesem Sinne „abgeklärter" Inhalt einen im Stormschen Sinne rein lyrischen, will sagen, einen Ausdruck zu finden vermag, der gerade durch seine Abgeklärtheit den Leser überwältigt. Die in Bindings Sammlungen zahlreich vorliegenden Annäherungen an reine Gefühlsinhalte legen hier und da Zeugnis dafür ab. Besonders deutlich aber zeigt sich die alte Gewalt reiner Lyrik dort, wo der Inhalt durch die „Gebärde" nicht völlig überwunden zu sein scheint, wo doch noch das Herz in rein menschlichem Erleiden erzittert oder verzagt.

Man vergegenwärtige sich in diesem Zusammenhang Bindings Kriegsgedicht „Ritt" (S. 34), dessen nahezu reiner Gefühlsinhalt sich doch wohl als Empfindung einer an Verzweiflung grenzenden Vereinsamung umschreiben ließe.

An das Bild eines unübersehbaren Schlachtfeldes ist der Gefühlsinhalt geknüpft. Das Bild selbst liegt in der zweiten Strophe:

„Nicht Tier, nicht Mensch. Kein Geschöpflein.
Drahtgewölk hängt überm Sand,
Rost und Brache . . . "

Dabei sind die Einzelheiten so gewählt, daß sie an sich durchaus nicht von der Vorstellung eines Schlachtfeldes abhängig sind. Denn sie kennt heute jeder Mensch, und jeder kann sich an den Anblick erinnern, den heute der Umkreis jeder größeren Stadt hier und da

[1]) Vgl. Bindings „Lebensdiagonale".

gewährt. So und als Einzelheiten eines solchen Bildes werden die Dinge ohne Verbindung genannt. „Nicht Tier nicht Mensch. Kein Geschöpflein." Wie auf einem solchen Schuttplatz. Und dann nicht etwa: Drahtverhaue, rostiges Kriegsgerät und Trichterfeld, sondern neben der äußerst anschaulichen, treffenden Neubildung „Drahtgewölk" — „Rost und Brache", wie auf einem Schuttplatz. — Durch die erste und dritte Strophe erst wird es eindeutig, daß dieses Bild das Bild eines Schlachtfeldes sein muß, und zwar wird es durch eine Erweiterung des Blickfeldes eindeutig, die Binding meisterhaft gelingt.

Die erste Strophe erweitert wie mit einem Schlage den Blick über den Raum. Dieser erweiterte Blick nun, dem kein Zielpunkt, vielmehr nur eine ins Unendliche laufende Richtung gegeben ist, sieht nichts, als die Dinge der besprochenen zweiten Strophe: der Schuttplatz wird unübersehbar, noch ehe sein Bild gegeben wird, es muß ein Schlachtfeld sein.

In der ersten Strophe wurde nicht nur durch das Wort „Stern", sondern auch durch die Verben der Bewegung der Blick in die Weite des Raumes erweitert, aber doch auch schon durch das angedeutete Tempo dieser Bewegung („langsam", „schwerfüßig") der Blick für die Weite der Zeit vorbereitet. Die dritte Strophe erweitert den Blick in die Zeit und läßt den Inhalt zu seiner ganzen überwältigenden Größe anwachsen:

„und weiß nicht, wie's mag geschehn
daß über alle die Trauer
die Jahreszeiten gehn."

Wie ein kurzes Verweilen wirkt das Bild in der Mitte, ein Verweilen in der Bewegung des Blickes vom Raum in die Zeit.

Die zwingende lyrische Gewalt dieses Gedichtes scheint mir in erster Linie darauf zu beruhen, daß es durch das Moment der Bewegung gelingt, eine Empfindung für die räumliche und zeitliche Ausdehnung dieser Trostlosigkeit einzufangen. Freilich, in aller Ruhe und nur tief im Innern der Anschauung vollzieht sich diese Bewegung. Der einzelne Ausdruck, Bild und Versmaß scheinen sich ganz in einem Stadium zu befinden, auf das der Stillstand folgen muß. Aber diese Ruhe erinnert weniger an die „Gebärde" des Modernen, als an das Erstarren eines dennoch überwältigten Herzens.

Entschiedener noch und m. E. ganz eindeutig zeigt sich ein Werk der reinen Lyrik in Bindings Liebeslied „Fremde Welt" (Gedichte S. 85). — Der reine Gefühlsinhalt ließe sich etwa umschreiben als Empfindung der an Verzweiflung grenzenden Trauer über den Verlust der Geliebten. Den Reflexionen fehlt jede gedanklich exakte Verbindung, das Gefühl eilt den Gedanken voraus. Die Empfindung selbst wird mit keinem Wort direkt berührt, nur die Erkenntnis

der Vereinsamung und des Fremdseins in der Welt wird am Anfang und im Schlusse des Gedichts ausgesprochen:

„Weite Welt, weite Welt,
Wie fremd liegst du vor mir."

Zwischen diesen Versen steht, wenn man so will, die Begründung:

„Nun, da mein stilles Glück zerfällt
Kehr wieder ich zu dir ‹zur Welt›."

Aber freilich solche Schlüsse zieht nur die Verzweiflung. Dasselbe ließe sich von den Versen 1—2 der zweiten Strophe sagen. Der Gedankengang: Da ich ungeliebt von Dir soll, kehre ich zur zweiten Welt zurück, die nun fremd vor mir liegt, — wird nicht nur in einer Reihenfolge ausgesprochen, die allein ihm schon den Charakter der Reflexion zu nehmen scheint. Dieser Gedankengang entbehrt vor allem der logischen Beziehung seiner Inhaltsteile. Die Verbindung wird geradezu der Logik des Lesers entzogen und lediglich auf sein Gefühl begründet. Wenn auch die kritische Reflexion feststellt, daß der Kopf nicht so folgern kann, so ist es doch mehr als eine rein persönliche Erfahrung Bindings, daß das Herz so folgern muß. Hier ist — um einmal Stormsche Begriffe zu gebrauchen — ein allgemein menschlicher reiner Gefühlsinhalt in seiner ganzen ursprünglichen Realität und in seinem ganzen Drange nach Offenbarung eingefangen.

Diese wenigen Beispiele, die sich um eine nicht unerhebliche Anzahl vermehren lassen würden, mögen genügen, das Vorhandensein reiner Lyrik in der deutschen Lyrik seit Storms Tode nachzuweisen. Doch sei auch an dieser Stelle noch einmal betont, daß die neue Lyrik unter vielen, und zwar unter den verschiedensten Zeichen, aber — in Theorie und Praxis — nicht mehr unter dem Zeichen der reinen Lyrik steht. Die reine, insbesondere die absolute Lyrik ist, wie das Storm sehr richtig erkannte, selbst bei unseren Größten eine Ausnahme gewesen. Wieviel mehr muß sie es sein, wenn ihre kritische Bedeutung abgetan ist. — Freilich benutzt die Tageskritik häufig genug den alten Ausdruck für eine neue Sache, doch sie meint etwas anderes als Storm. Die reine Lyrik im Sinne Storms bedeutet für die neue Lyrik ein Abweichen von der Regel.

Zusammenfassung.

Die durch das Schaffen Herders entscheidend eingeleitete Entwicklung der reinen Lyrik innerhalb der deutschen Lyrik fand ihren ersten und größten Meister in Goethe. Seine jugend und sein Genie erfassten die Gedanken des Lehrmeisters in einer Weise, die mass- und richtunggebend für die Auffassung eines vollen Jahrhunderts wurde. Die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, die Unmittelbarkeit der Wirkung nicht allein seiner Gedichte, nein seiner Werke überhaupt wurde zu einem äusserst sinnfälligen Zeichen der neuen Blütezeit. Diese wunderbaren, überwältigenden Werte Goethscher Dichtung zeigten sich am reinsten und gleichsam in ihrer absoluten Schönheit und Bedeutung in Goethes Liedern.

Goethes reine Lyrik enthält in vollendeten Beispielen die Entwicklung der reinen Lyrik. Hier zeigen sich in unantastbarer Schönheit die beiden Erscheinungsformen: das neue Volkslied und die absolute Lyrik.

Das neue Volkslied ist als kritisches Bindeglied zwischen dem Volkslied und der absoluten Lyrik anzusehen. Es deutet durch die starken subjektiven Teile seines abgetönten Inhalts, durch die künstlerische Geschlossenheit seines Gesamtausdrucks auf die absolute Lyrik hin. Seine bald mehr, bald weniger deutlichen Beziehungen zum Volkslied zeigen sich teils in dem Vorhandensein objektiver oder auch subjektiv gedanklicher Inhalte, teils in mehr oder weniger deutlicher Anlehnung an den Volkston.

Der absoluten Lyrik scheint jede Beziehung zum Volkslied zu fehlen. Hier kommt ein reiner Gefühlsinhalt zu einem Ausdruck, der rein unmittelbar, d. h. ohne jede Vermittlung der Gedanken zu wirken vermag. Die Schlichtheit der äusseren Form ist individuell bedingt, durch die Sprechweise des Volkes vielleicht hier und da unbewusst beeinflusst, doch ohne dass hier von Volkston gesprochen werden könnte.

Während das neue Volkslied sich als künstlerisch vollendetes Volkslied auffassen liese, wäre als weitere und letzte Entwicklungsstufe die absolute Lyrik anzusehen. Hier ist der Gefühlsinhalt des Volksliedes und des neuen Volksliedes zum einzigen Inhalt geworden. — Die Darstellung schaltet die Mitwirkung der Reflexionen aus, in dem Bestreben, nur eine unmittelbare Wirkung zu erzielen. — Die Entwicklung der reinen Lyrik zur absoluten Lyrik spielt sich innerhalb der Gruppe des neuen Volksliedes ab. —

Die Bestrebungen Herders fanden in der Folgezeit starken Widerhall, doch erlangte auch vor allem das Beispiel Goethes für die Entwicklung des Liedes eine besonders hohe Bedeutung. Denn hier war mehr gegeben, als Richtlinien geben konnten. Hier lagen für die nachfolgenden Dichtergenerationen eindeutige Beispiele einer wunderbar schlichten, tiefen und wahren, siegreichen deutschen Lyrik. Die deutsche Lyrik ward reich an Wahrheit und Tiefe der Empfindung, die rein lyrische Kunst Goethes wurde zur Kunst unserer Grössten. So gelang auch ihnen das neue Volkslied und die absolute Lyrik. Auch für sie wurde die reine Lyrik zum Ausdruck ihres absoluten Vermögens, ihrer gespanntesten Kraft.

Es ist nur natürlich, dass die Werte dieser „Poesie in einem anderen Sinn" auch in den Theorien der Kritiker, wie in einzelnen theoretischen Aeusserungen der Dichter ihre Anerkennung fanden. Denn nicht nur durch die Autorität Herders wurden diese Werte bestätigt, sie wurden durch das Beispiel Goethes bewiesen. Wie sein Beispiel kritische Bedeutung für das Schaffen unserer Grössten erlangte, so wurde das Volkslied und die reine Lyrik zum Ansporn und zum Wegweiser für Storm.

Freilich, diese Beispiele konnten immer nur dann zu einer völlig selbständigen und echten Kunst wirken, wenn sie in einem Dichter wirkten, der von Natur befähigt war, von den alten leuchtenden Beispielen zu einer neuen eigentümlichen Tat zu gelangen. Dass Storm zu einer solchen Tat durch seine natürliche Dichterkraft berufen war, das beweisen einzig und allein seine Gedichte. Dass er, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, sich zeit seines fünfundvierzigjährigen, selbständigen Dichterlebens mit klarem Bewusstsein, mit zähester Energie und grösster Zielsicherheit an das Geschenk der Natur hielt, dafür legt seine Theorie der reinen Lyrik deutliches Zeugnis ab.

Hier zeigt sich klar die Sonderstellung, die Storm unter unseren Grössten einnimmt. Er ist — um einmal Schillersche Begriffe zu gebrauchen — naiv vor allem im Augenblick der Produktion, im Augenblick des „Festhaltens" des realen Gefühlsinhaltes. Dagegen ist Storm sentimentalisch besonders in seiner bewussten Beherrschung und Zurückhaltung, in seiner Konzentration auf sein Ideal, die

reine Lyrik. Im Gegensatz zu dem naiven rein lyrischen Schaffen unserer übrigen Meister geht dem rein lyrischen, naiven Schaffen Storms ein sentimentalisch bewusstes Warten auf den naiven Augenblick voraus.[1])

Im Grunde ist Storms Theorie der reinen Lyrik so natürlich und unkompliziert, wie der Gegenstand, auf den sie sich richtet. Ihre viel beschrieene Strenge ist letzten Endes nichts, als die Bestimmtheit und selbstbewusste Führung eines Schlages, der den Nagel auf den Kopf treffen will. Sie verlangt nicht von Niendorf oder Rodenberg die Meisterschaft Goethes, sie verlangt nur, dass jeder Dichter so wahrhaftig wie Goethe sein soll, wenn er die Regungen seines tiefsten Innern kund tun will.

Wenn Storm überzeugt war, dass seiner Lyrik eine lange Dauer beschieden sein werde, so hat er sich gewiss auch in diesem Punkte seiner Theorie nicht geirrt. Seine Lyrik wurde erst nach und nach und verhältnismässig spät anerkannt. Doch fand sie diese Anerkennung in einer Zeit, deren Anschauung vom Wesen der Lyrik in unzählige Meinungen zersplittert. Ergeht es aber nicht — um von der gewaltigen Autorität Goethes abzusehen — der Lyrik Mörikes und Heines, Uhlands und Eichendorffs ähnlich oder ebenso? Wenn heute Theorie und lyrisches Schaffen achtlos die Werte liegen lassen, die solchen Meistern genügten, so geschieht es unverkennbar, weil man überzeugt ist, die Pflicht zu haben. Die unmittelbare, unwiderstehliche Gewalt, die tiefe Schönheit der rein lyrischen Wirkung wird aber trotzdem eine absehbare Zeit nicht verachten.

Storms Theorie der reinen Lyrik ist in erster Linie ein Wegweiser für das eigene lyrische Schaffen; sie ist ihrem polemischen Charakter nach, ferner ein Mahnwort an die dichtenden und lesenden Zeitgenossen, das den Fortschritt und nur den Fortschritt will. Ein jäher Umschwung der Auffassungen, der schliesslich Gedankengängen entsprang, die ihre Verwandtschaft mit der Meinung Storms nicht verleugnen können, hat es gewollt, dass Storms Theorie zum Schlusswort einer Entwicklung wurde, deren Bedeutung ausser allem Zweifel ist.

Es ist nicht der Sinn dieser Theorie, einer neuen Entwicklung im Wege zu stehen. Doch ich glaube den Stormschen Sinn zu treffen, wenn ich sage: von der grossen Zahl neuer Auffassungen wird es eine beweisen müssen, dass ihr Pflichtgefühl kein Irrtum war. Sie wird es auch gegen Storms Theorie, gegen Goethes

[1]) Vgl. auch Kösters Aeusserung über einige epische Werke Storms: „Storm braucht offenbar wie Schiller und andere, als ein im Grunde sentimentalischer Dichter, ein bedachteres Arbeiten! W I Einl. S. 38

„Ueber allen Gipfeln" und Storms „Schliesse mir die Augen beide" und gegen viele „Perlen", die dazwischen liegen, beweisen müssen — in einer Zeit, die ferne liegt. „ . . . denn soviel ist gewiss, der einzige Probierstein des poetischen Werkes ist die Dauer.[1])"

[1]) Storms zurückgezogene Vorrede, W VIII S. 123.

Literatur.

In dieser Arbeit berief ich mich auf folgende Quellen:

Bab, Julius: Storm und die Lyrik. Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 50. Jahrgang. Braunschweig 1906.

Biese, Alfred: Theodor Storm als Kunstrichter und als lyrischer Künstler. Preußische Jahrbücher, Bd. 169, Heft 3.

Biese, Alfred: Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker. Berlin 1896.

Binding, Rudolf G.: „Lebensdiagonale" (ein Blatt, das der Verlag Rütten und Löning den Gedichten Bindings nebst einer kurzen Besprechung „Das Werk des Dichters" von Dr. Hugo Marti, Bern, beizulegen pflegt.)

Bleibtreu, Carl: Revolution der Literatur. Leipzig 1886.

Busse, Karl: Deutsche Kriegslieder 1914—1916. Bielefeld und Leipzig 1916.

Elster, Ernst: Ueber die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Marburg 1903.

Ermatinger, Emil: Die deutsche Lyrik seit Herder. I. u. III Bd. Leipzig 1925.

Goethe, Joh. Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. 10. Buch. Goethes Werke, Festausgabe, 15. Bd. bearbeitet von Ewald A. Boucke, Leipzig 1926.

Hart, Heinrich u. Julius: Kritische Waffengänge. Leipzig 1887.

Herder, J. G.: Vorrede zum Zweiten Teil der Volkslieder. Herders Werke 1, 2, hrsg. von Dr. Heinrich Meyer „Deutsche Nationalliteratur", 74. Bd. Stuttgart o. J.

Herrmann, Walther: Theodor Storms Lyrik. Diss. Leipzig 1910.

Kawerau, Siegfried: Stefan George und Rainer Maria Rilke. Berlin 1928.

Mörike, Eduard: Gesammelte Werke, Bd. 1, hrsg. von Harry Maync Einleitung. Leipzig 1914.

Pevn, Bruno: Theodor Storms lyrisches Schaffen. Diss. Marburg 1913

Schaefer, Mathilde: Die Verskunst Theodor Storms. Diss. Marburg o. J.

Schiller, Friedrich von: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Schillers Werke, hrsg. von Ludwig Bellermann, Leipzig und Wien o. J. 8. Bd.

Schmidt, Erich: Charakteristiken. I. Bd. Berlin 1886.

Schütze, Paul: Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung. 3. Aufl. hrsg. von Dr. Edmund Lange Berlin 1911.

Schurè, Edouard: Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne. 2. Ed. Paris 1876.

Storm, Theodor: M. A. Niendorfs „Lieder der Liebe". Th. Storm sämtliche Werke, hrsg. von Albert Köster, VIII. Bd. Leipzig 1920.
ders.: Vorrede zu „Deutsche Liebeslieder seit Johann Christian Günther", ebd.
ders.: Vorrede zu „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", ebd.
ders.: Lieder von Julius von Rodenberg, ebd.
ders.: Lieder und Episteln von K. H. Preller, ebd.
ders.: Klaus Groth, ebd.
ders.: Meine Erinnerungen an Eduard Mörike, ebd.
ders.: Vorrede zu den „Neuen Fidelliedern", ebd. s. Anmerkungen S. 140–141.
ders.: Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881, ebd.
ders.: Immensee, ebd. I. Bd.
Storm, Theodor: Sämtliche Werke, hrsg. von Dr. Friedrich Düsel. Berlin 1930, I. Bd.
ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von Walther Herrmann. I. Bd. Leipzig o. J.
ders. und Keller, Gottfried: Briefwechsel, hrsg. von Albert Köster, 3. Aufl. Berlin 1909.
ders. und Kuh, Emil: Briefwechsel, hrsg. von Paul R. Kuh. Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte Bd. 67 Braunschweig 1890.
ders. und Heyse, Paul: Briefwechsel, hrsg. von Georg J. Plotke, München 1917–18.
ders.: Briefe an Friedrich Eggers, hrsg. von H. Wolfgang Seidel, Berlin 1911.

Lebenslauf.

Ich, Walter Beissenhirtz, lippischer Staatsangehörigkeit, evangelischer Konfession, wurde am 13. März 1901 in Lage als Sohn des Apothekenbesitzers Medizinalrat Rudolf Beissenhirtz geboren. Nach Vorbereitung auf der Volksschule und Städtischen höheren Knabenschule in Lage besuchte ich von 1913–1917 die Gymnasien zu Detmold und Lemgo, von 1918–1920 die private Vorbereitungsanstalt zu Bückeburg. Ich entschloß mich zum kaufmännischen Beruf und arbeitete nach zweijähriger Lehrzeit in Lage (Juli 1920 bis Juni 1922), in einer Wuppertaler Firma (Juli 1922 bis Mai 1924). Seit Juni 1924 besuchte ich das „Wissenschaftliche Institut" Marburg, um mich auf die Reifeprüfung vorzubereiten, die ich im Februar 1926 am Gymnasium zu Detmold bestand. Seit Sommersemester 1926 widmete ich mich dem Studium der Germanistik, Geschichte, Erdkunde und Philosophie an der Universität Marburg.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Geheimrat Professor Dr. Elster, der mich bei Abfassung vorliegender Arbeit oft durch seine Ratschläge auf das bereitwilligste unterstützte.